

274  
F. THIBAUDEAU

# La Lettre d'Imprimerie

et

12 Notices illustrées

sur les

Arts du Livre.

?

A PARIS, AU BUREAU DE L'ÉDITION  
4, Avenue Reille.



M<sub>a</sub>R





K 5867420

D 5809838

ANSs 198 I

MART

Sezione n. 1



to  
22a.  
p.





ANS<sub>5</sub>

2 Val

629060



*La*  
*Lettre d'Imprimerie*







Tous droits  
de traduction,  
de reproduction  
et d'interprétation  
réservés.









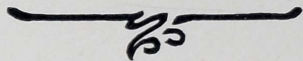
Ch. Smachens sc.

Bernard Naumen del.





F. THIBAUDEAU



La  
*Lettre d'Imprimerie*



I  
&

12 Notices illustrées  
sur les Arts du Livre.

91

*La Gravure et la Fonte des Caractères.  
Les Presses et Machines à imprimer.  
Les Machines à composer.  
La Couleur dans l'impression.  
Le Clichage et la Galvanoplastie.  
La Gravure en relief.  
La Gravure en creux.  
La Lithographie et ses dérivés.  
L'Encre. — Les Rouleaux.  
Le Papier. — La Reliure.*



ORIGINE — DÉVELOPPEMENT  
CLASSIFICATION



Préface de GEORGES LECOMTE

*Ancien Président de la Société des Gens de Lettres de France,  
Directeur de l'Ecole du Livre.*



TOME PREMIER



A PARIS, AU BUREAU DE L'ÉDITION  
4, AVENUE REILLE





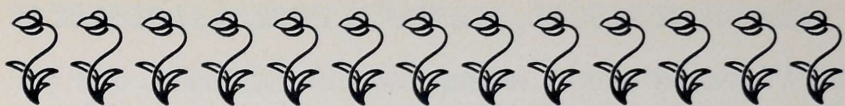
à  
George Auriol

Innovateur français  
de  
l'Écriture  
typographiée.









# Préface



de

Georges Lecomte.



Voici un livre nécessaire et attendu. ¶ C'est aussi un livre d'un intérêt exceptionnel, car il résume les études, les réflexions, l'expérience d'un homme qui, amoureux de son métier, le pratique avec passion, avec goût, avec l'érudition la plus sûre et la mieux contrôlée, et qui n'a jamais vécu que pour lui. ¶ Ainsi compris, ce métier de typographe, de fondeur en caractères devient un art tout à fait séduisant. Et, comme tous les arts, s'il exige un perpétuel effort, s'il permet les découvertes et les créations en accord avec les idées de notre temps, c'est à la condition que l'esprit de recherche s'appuie sur une connaissance parfaite du passé. ¶ Lorsque M. THIBAUDEAU m'a fait le plaisir de venir me voir à l'École Estienne, qui doit être et dont je veux faire la maison de tous les industriels, de tous les artistes, de tous les ouvriers du Livre, je le connaissais de réputation. ¶ Dans le monde de la Typographie, auquel je m'honore d'appartenir en même temps qu'à celui des Lettres, qui donc n'a jamais entendu parler, et toujours avec infiniment d'estime, de sympathie — je vais même jusqu'à



dire : de respect — de ce remarquable praticien, érudit et d'un goût si pur, qui, le jour, exerçant avec honneur et bonheur sa belle profession, lui consacre avec joie ses veillées ? Qui donc ne connaît pas, au moins par la renommée, ses cours qui propagent des idées justes et favorisent si utilement le renouveau typographique ? Qui donc ignore qu'il est l'auteur de brochures substantielles et neuves, où il enseigne les bonnes traditions et l'art de s'en servir dans un sentiment tout moderne, et dont la plupart font autorité ? ❧ D'autre part, ayant suivi le superbe effort des frères PEIGNOT, ces grands industriels français au cœur ardent de patriotes, qui, après avoir si bien servi la France pendant la paix par leurs créations heureuses, sont morts volontairement pour son salut sur les champs de bataille, je savais par eux-mêmes quel collaborateur précieux ils eurent toujours en M. THIBAudeau. ❧ Mais l'estime particulière que, de loin, j'avais pour son érudition, pour sa vie, si digne et si bien remplie, de technicien épris de son travail, s'accrut singulièrement lorsque je pus constater la fierté et la joie, l'amour et le savoir avec lesquels il me parla de typographie. ❧ Et je m'inclinai devant lui pour rendre hommage à sa conscience et à son labeur, lorsqu'il ouvrit sous mes yeux le manuscrit de son ouvrage — ce livre pour lequel je me fais un plaisir d'écrire cette préface — dont, par un raffinement de passion pour son cher métier, il avait pris soin de dessiner patiemment lui-même au crayon, lettre par lettre, vignette par vignette, image par image, la composition telle qu'aujourd'hui elle se présente à vos yeux. ❧ Pas une ligne à changer. Pas un remaniement à faire. Pas une disposition de titre ou un habillage de lettrine à modifier. M. THIBAudeau, ayant fait choix de son format et de son caractère, ce charmant caractère Auriol à la présentation duquel il a participé de tout son cœur, ayant établi lui-même son harmonieuse et claire mise en pages, dont vous pouvez apprécier l'agréable équilibre, s'était fait le propre exécuteur de son dessein. Voilà jusqu'où peut aller l'amour d'un métier, d'un art ! ❧ Ce scrupule et cette passion, que les utilitaires forcenés pourront traiter d'excessifs, nous émeuvent au contraire parce qu'ils nous sont un nouveau témoignage de la ferveur du maître artisan. Avant









espérance sont de faire apparaître l'exceptionnel intérêt d'un tel ouvrage à ceux qui, ne vivant pas dans le milieu un peu fermé de l'imprimerie, connaissent insuffisamment la personnalité de M. THIBAudeau, ses mérites, la sûreté de son érudition, la valeur de ce qu'il leur apporte soit pour l'éducation de leur goût, soit pour rendre plus intense et mieux renseigné leur plaisir de bibliophiles ou d'écrivains attentifs à la manière dont on les imprime. ❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧


❧ Combien d'amateurs négligent les qualités essentielles d'un beau livre ! Personne ne les a guidés. Ils obéissent à leur fantaisie ou bien ils sont prisonniers de certaines habitudes, qui ne sont pas toujours bonnes, et de certaines modes plus exécrables encore. Ils accordent à la rareté une importance excessive. Ils sont friands de luxe plus que de réelle beauté. Ils se passionnent pour les images d'un livre beaucoup plus que pour les mérites fondamentaux de sa constitution même. ❧ Ainsi, par ignorance de gens mal conseillés, ils se privent d'un plaisir très vif ou, du moins, ils ne tirent pas de leur passion toutes les joies qu'ils en pourraient avoir. On peut dire d'eux qu'ils cherchent midi à quatorze heures. Et, par l'influence qu'ils exercent, ils risquent fort d'orienter les néophytes de la bibliophilie vers des curiosités et des enthousiasmes qui pourraient n'être pas favorables à un heureux essor du Livre français. ❧ L'ouvrage de M. THIBAudeau a pour premier résultat de mettre les choses à leur place. Mais, beaucoup plus attentif encore à l'architecture d'un volume, il appelle particulièrement la réflexion de ses lecteurs sur l'importance et l'intérêt de la Lettre. ❧ Avec méthode et clarté il en fait l'historique au cours des siècles. Il décrit minutieusement, lettre par lettre, les minuscules après les majuscules, chacun des caractères d'imprimerie qui ont le plus marqué. Il en explique les défauts et les mérites. Il montre avec soin l'évolution d'un caractère à l'autre, les emprunts que, d'époque à époque, ils se font. Chaque lecteur devient ainsi plus conscient de son propre plaisir et ne court pas le risque de s'égarer en des ferveurs injustifiées. Grâce au livre de M. THIBAudeau, l'amateur voit ainsi s'accroître avec sécurité ses béatitudes. ❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧







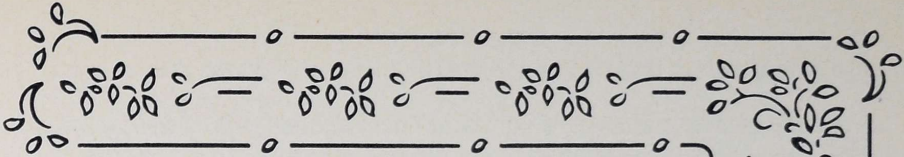
diverses Associations ayant pour lien la Presse, les Livres, l'Imprimerie; Bibliothèques des particuliers voulant avoir sous la main des raisons de mieux savourer leur plaisir et satisfaire leur passion, en une pleine conscience de toutes les délectations qu'elle procure. ¶ Mais c'est avant tout aux véritables professionnels du Livre que le volume de M. THIBAudeau est indispensable. ¶ Un éditeur n'aura donc aucune recherche à faire pour choisir le caractère qui s'accorde le mieux avec l'esprit et le format du livre à la confection duquel il est en train de réfléchir. ¶ Il en sera de même pour les directeurs de journaux, de revues et de magazines qui sont plus que jamais contraints de chercher presque sans cesse des présentations nouvelles, d'agréables mises en pages. ¶ Ils doivent en conséquence connaître à fond le riche passé de nos caractères typographiques et les ressources actuelles dont nous jouissons. ¶ Accoutumés aux belles lettres, robustes et lisibles, conservant netteté et bonne tenue dans la grâce même, les imprimeurs éviteront l'achat de caractères défectueux n'ayant aucun des mérites que les types bien constitués leur auront appris à aimer. Quant aux fondeurs, ils seront mieux protégés contre la tentation des créations saugrenues. ¶ A la moindre défaillance de mémoire, à la plus légère hésitation du goût, on retrouve dans ce livre les exemples et les précisions dont on peut avoir besoin, le croquis explicite et net qui précise un souvenir confus. ¶ C'est encore pour faire participer l'ouvrage de M. THIBAudeau à cette éducation nécessaire du goût dans les milieux professionnels, que nous croyons devoir en conseiller la lecture à tous les hommes de métier qui, dans les villes de province comme à Paris, donnent l'enseignement technique aux apprentis, complètent dans leurs cours de perfectionnement les connaissances des jeunes ouvriers. Puissent même tous ces jeunes gens, nouveaux venus dans les industries du Livre, avoir, soit à la bibliothèque des Cours complémentaires, soit à la bibliothèque des ateliers où ils travaillent, le moyen et l'occasion de faire personnellement cette lecture!  

 En écrivant cette préface, nous pensons encore aux innombrables dessinateurs de lettres que le perpétuel renouvellement d'une









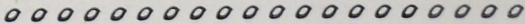


# INTRODUCTION

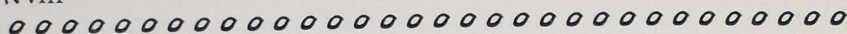


**F**IXATRICE des sons du langage,  
véhicule de la pensée, dépositaire du  
savoir humain, facteur des relations  
sociales, la Lettre d'imprimerie — par le  
Livre auxiliaire des sciences et des arts,  
par la Publicité panacée du commerce  
moderne, par la Presse moteur de la vie  
des peuples — est presque universellement  
ignorée dans ses origines, dans sa nature  
et dans la classification de ses familles.

Elle est inconnue non seulement du public  
ordinaire, du lecteur bienveillant qui ne lui







demande que de menus services ou des distractions superficielles, mais même de ceux qui en vivent.



La Lettre d'imprimerie, dans sa nature,  
est peu étudiée, peu connue.  
Pourquoi?

Les écrivains, publicistes, professeurs, éditeurs, artistes; les techniciens de la lettre eux-mêmes, hésitent souvent quand on leur pose des questions précises sur la caractéristique de l'humble outil de leurs travaux, alors qu'ils connaissent en détail celle des styles architecturaux qui se succédèrent depuis l'existence de cette même lettre, vieille comme les civilisations.

Pourquoi pareille ignorance au sujet de l'élément principal de l'art du Livre, lequel fut toujours le reflet du style des époques et des milieux? Pourquoi ce voile sur la constitution de l'éducatrice initiale des sciences et des arts? Pourquoi l'exclusion presque systématique, dans l'enseignement général des Beaux-Arts, de celui qui a pour mission de les enseigner tous?

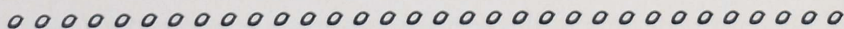
L'Imprimerie n'est cependant pas un art inférieur. Elle aussi a suscité de grands artistes et produit des chefs-d'œuvre, et son rôle dans l'ascendance universelle vers le mieux n'est égalé par aucune des autres manifestations de l'intelligence humaine.

On ne s'explique donc pas l'arbitraire qui préside à son emploi, et le moment semble opportun de faire cesser l'obscurité dans laquelle sont restés trop longtemps sa caractéristique et son jeu.



Nécessité  
de la coordination des éléments modernes.  
Le but poursuivi dans cette étude.

Depuis vingt à trente ans, il se manifeste, dans l'art du Livre, un mouvement de renaissance comparable, par l'ampleur et par les résultats, à celui de la belle époque des Vêrard et autres grands



illustrateurs du xvi<sup>e</sup> siècle. D'autre part, le développement de la Publicité a fait naître une légion de spécialistes sollicitant le concours de l'Imprimerie en de multiples improvisations.

La variété des caractères et des vignettes, provoquée par ces besoins et par ceux de l'édition, fait qu'en art typographique un langage uniforme, intelligible pour tous, fixé sur des bases raisonnées, est devenu indispensable, sous peine de voir se renouveler la funeste confusion de la tour de Babel, cette troublante allégorie du sort réservé à tous les efforts humains qui manquent de direction.

Mettre de l'ordre dans le chaos des assortiments, substituer des notions précises à l'arbitraire actuel, procurer aux intéressés un vade-mecum rationnel des connaissances qui leur sont nécessaires, tel est le but que nous nous sommes assigné dans le présent travail, donnant d'abord la définition des origines de la Lettre, les raisons et les phases de son passage du manuscrit dans le livre, en montrant l'épuration qu'elle eut à subir pour arriver à sa fonte à type unique; étude d'intérêt capital pour s'adapter, en le basant réellement, l'art typographique. Nous exposons ensuite les additions et les transformations de ses détails constitutifs et de son décor jusqu'à la poussée de sève qui engendra la production merveilleuse du xix<sup>e</sup> siècle. Ainsi éclairés avec preuves et spécimens à l'appui, tous ceux qui nous auront suivi seront aptes à tirer un parti logique des multiples créations de fonderie et pourront réaliser d'une façon impeccable, dans leurs compositions, la condition d'unité de style des éléments assemblés, syntaxe de la langue universelle en typographie.





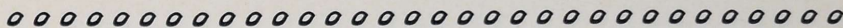


M. Charles MORTET constate qu'il n'existe aucun ouvrage technique auquel puissent recourir amateurs et professionnels.  
Rencontre et concordance de nos programmes.

Le rapport présenté au Congrès du Livre de Paris en 1917, au nom de l'Association des Bibliothécaires français, par M. Charles MORTET, constatait le manque de publications françaises sur la technique du Livre. « C'est à vrai dire une entreprise fort lourde « et difficile à réaliser par une seule personne, que de vouloir réunir en un seul ouvrage tout l'ensemble des connaissances techniques « auxquelles peuvent avoir recours les amateurs et les professionnels « du Livre ». Et il proposait de diviser ainsi la tâche : « 1° un manuel « résumant les notices qui se rapportent à l'état actuel des « diverses industries du Livre ; 2° un manuel résumant, sous « la forme d'une Histoire du Livre en général et du Livre « français en particulier, les transformations successives de la « technique ancienne... Chacun d'eux devrait être pourvu d'une « bibliographie raisonnée, renvoyant aux monographies et études « de détail, et d'une documentation figurée abondante, puisée, « autant que possible, aux sources originales... Ces manuels, « ajoutait-il, sont encore à faire. » Puis, après avoir résumé les principaux ouvrages auxquels le public français peut recourir pour se renseigner sur la technique du Livre, il concluait : « C'est « en réunissant les données précises contenues dans les différents « ouvrages que nous venons d'énumérer, et en les complétant sur « certains points par des recherches personnelles, que l'on pourrait « préparer la publication du Manuel de technique moderne « et du Manuel de technique ancienne (ou plus généralement « d'Histoire du Livre) dont nous avons signalé la nécessité. »

Ce programme était le nôtre. Nous l'avions abordé deux ans plus tôt, dès le commencement de 1915, et le poursuivions avec ténacité, malgré les difficultés de sa réalisation.





*Notre point de départ fut la préparation d'un Manuel français de Typographie moderne, dont nous voulions faire un cours complet d'initiation à l'usage de tous ceux que la Typographie intéresse.*

*Sentant la nécessité d'une base solide pour étayer la pratique du matériel moderne, dès notre troisième chapitre nous abordons l'Etude de la Lettre et la Classification des Caractères; d'où l'obligation de remonter aux origines et de dresser un tableau de la forme-type et des modifications successivement apportées à la lettre romaine ou lettre d'imprimerie.*

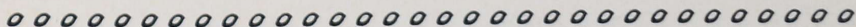
Mais cette première partie de notre étude ne nous semblait cependant pas répondre complètement à l'enseignement que nous voulions élaborer : la « documentation figurée » et la « technique ancienne » démontrée sous la forme « d'histoire du Livre » n'y étaient pas résolues.



Notre plan d'établissement  
d'un ouvrage sur la Lettre d'imprimerie  
et les Arts du Livre.

*Avant tout, nous étions préoccupé de faire œuvre utile. Où il n'existait rien — comme le constate M. MORTET — nous voulions mettre quelque chose, tracer la voie pour des travaux demandant plus de compétence et une documentation plus riche encore.*

Pour cette œuvre de vulgarisation — ainsi que nous venons de le voir — nous devions montrer la Lettre d'imprimerie sous ses multiples aspects; et pour cette large démonstration figurée, de nombreux concours nous étaient nécessaires. Hâtons-nous de dire qu'aucun ne nous fit défaut. Partout où il nous fallut frapper, l'accueil le plus empressé nous fut réservé. M. Louis MARTINET, l'actuel successeur des grandes firmes de la rue Saint-Benoît, nous autorisa à puiser largement à la source si riche des illustrations de la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, dont la librairie CRÈS





possède aujourd'hui le monopole de vente. M. Edouard ROUYERRE mit aussi, à notre disposition, ses dossiers comprenant une importante documentation graphique relative à l'art du Livre, ainsi que de précieux incunables, et quelques reliures d'art, faisant partie de ses magnifiques collections. Guidé par lui dans nos recherches sur les impressions tabellaires et sur les débuts de la Typographie, nous lui devons d'avoir pu classer et présenter à l'appui de notre texte une suite suffisamment variée et concluante d'exemples démonstratifs. L'Histoire de l'Imprimerie de A. CLAUDIN, éditée par l'Imprimerie nationale en 1900, nous fut aussi du plus grand secours. Nous trouvâmes dans le directeur de notre grand établissement de la rue Vieille-du-Temple, ainsi que dans ses services, la plus extrême obligeance à nous communiquer les alphabets historiques qui complètent si heureusement notre étude des phases caractéristiques que dut subir la forme de la Lettre d'imprimerie avant d'arriver à son état présent. L'érudition de M. Jules LE PETIT, dans sa Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous dota d'éléments d'un intérêt tel qu'il nous fut impossible de résister à en faire largement bénéficier nos lecteurs en supplément d'une illustration déjà définitivement arrêtée et qu'il fallut remanier. La LIBRAIRIE LAROUSSE; M. DEZARROIS, de la Revue de l'Art ancien et moderne; M. Maurice REYMOND, de l'Annuaire graphique de Neuchâtel, nous communiquèrent d'intéressants clichés de leurs collections; et notre savant confrère Louis MORIN, archiviste et sous-bibliothécaire de Troyes, disposa obligeamment en notre faveur de nombreuses figures de ses études sur les imprimeries troyennes de la Renaissance. Il nous communiqua aussi les curieux titres des Le Rouge, qui ajoutent tant à la richesse de notre galerie rétrospective. Enfin, la mise à notre disposition de la bibliothèque, si complète en documents sur l'Imprimerie, du collectionneur sagace autant que modeste qu'est notre autre confrère Henry BARTHÉLEMY, nous permit, en mainte occasion, de parer à







.....

Gravure en creux; la Lithographie et ses dérivés; l'Encre; les Rouleaux; le Papier et la Reliure, constituent, pour tous ceux qui ont besoin de s'initier à des détails quelconques sur l'industrie du Livre, une documentation évitant des recherches nombreuses et le collationnement d'ouvrages de prix parfois élevé et difficiles à se procurer.



Enfin,  
comment cet ouvrage  
est né.

Lorsque cet ensemble fut établi, nous nous aperçûmes que ce chapitre III de notre livre formait à lui seul un ouvrage complet, indépendant de notre démonstration de la technique moderne; et l'idée nous vint que très probablement les personnes que cette matière pouvait plus particulièrement intéresser ne songeraient guère à la chercher dans un manuel technique. Ces considérations, alliées à la possibilité d'une publication plus rapide, nous engagèrent à présenter d'abord ce chapitre séparé sous le titre de "La Lettre d'Imprimerie". Et nous arrivâmes ainsi instinctivement au scindement proposé par M. Charles MORTET.



Notre maquette.  
Son rôle.  
Conclusion.

*Il nous reste à signaler la façon tout à fait nouvelle dont ce travail a été préparé.*

*Etant donné la diversité des concours que nous prévoyions avoir à solliciter, il n'était pas pratique de présenter notre œuvre sous forme de liasses de feuillets de copie, jointes à des listes de recherches d'illustrations. Il fallait une présentation susceptible de convaincre à première vue, de nous assurer tout au moins une attention bienveillante, car nous étions sûr d'intéresser toutes les personnalités*

0 0

compétentes auxquelles nous en soumettrions l'examen. Ce résultat, nous l'avons obtenu par l'établissement d'une maquette certainement unique, produit de la méthode du Croquis-Calque typographique de notre invention, qui nous permet d'offrir à consulter une quasi-impression, avant établissement, de notre volume entier : texte et figures en place, mise en pages au point; en un mot, calque exact de ce que serait l'ouvrage après composition, tirage et reliure même.

Nous tirerons du reste les conséquences de cette innovation dans le Manuel technique annoncé, où elle trouvera un cadre approprié à son importance.

Puisse ce travail de vulgarisation des principes de la technique du Livre intéresser à la nature de la Lettre d'imprimerie, et par suite à l'art de son emploi et de ses applications, ceux qui la lisent, comme ceux qui s'en servent, pour le plus grand profit de l'industrie nationale et le triomphe de l'art français.







# La Lettre



## P d'Imprimerie

Origine. Développement.  
Classification.



LES multiples créations en caractères et ornements typographiques qui sont venues s'ajouter au vieux fonds des types classiques, rendent d'une absolue nécessité ce qu'autrefois on pouvait se permettre de négliger, à savoir : *l'analyse des éléments constitutifs de la lettre* pour l'emploi rationnel de celle-ci. Car le nom-

bre augmente sans cesse des personnes que leurs fonctions ou des raisons particulières appellent à s'occuper de technique typographique, c'est-à-dire qui ont à disposer et proportionner la valeur des différentes parties d'un texte au moyen de lettres et de vignettes mobiles, et pour qui, l'expérience faisant défaut, est de plus en plus urgente la possession d'un guide capable d'éclairer et de faciliter les rapports entre théoriciens et praticiens dans la conduite et l'exécution des travaux d'impression. ¶ En effet, comment mettre de l'ordre et se reconnaître dans les diverses formes de la production moderne, dont l'amalgame, s'il n'est fait avec discernement, conduit à une cacophonie épouvantable? Ce n'est que par un classement judicieux qu'on obtiendra l'unité de style qui s'impose à tout assemblage de pièces mobiles de fonderie; et nous comptons beaucoup sur le présent travail pour éclairer d'un jour bienfaisant les études typographiques, en mettant à leur base le fil d'Ariane qui manqua trop longtemps au





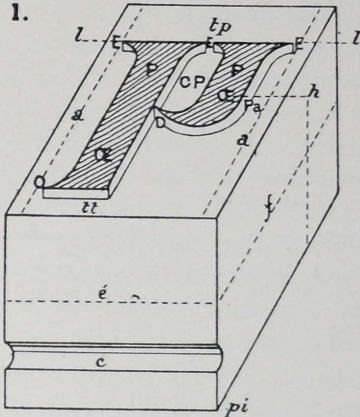


gravure; on obtient son creux soit par une frappe de poinçon taillé spécialement, soit par entailles au burin. ¶ Le *poinçon* sert à frapper la *matrice*, petit morceau de cuivre dans lequel on l'enfonce à l'aide d'une masse ou d'une presse à balancier. Cette matrice est ensuite limée pour en faire disparaître les boursouflures, et mise en état d'occuper la place voulue dans le moule à fondre, où un jet de matière viendra y prendre empreinte et former une lettre sous l'aspect que présente notre schéma. ¶ La mise en état de la matrice pour entrer en fonctions se dit : justification à *registre arrêté*. La *hauteur d'œil* se dit aussi techniquement : *hauteur en papier*, pour désigner l'espace qui sépare la base de la partie de l'œil de la lettre qui effleurera la feuille à imprimer. ¶ La *lettre* proprement dite se décompose en *jambages* (ou *hastes*) avec pleins et déliés de raccord; puis en *terminaisons* de jambages comportant l'*empanchement* de pied et l'*obit* ou empanchement de tête. Ce sont les modifications apportées à ces parties constitutives et caractéristiques qui donnent naissance aux variétés de forme des caractères; c'est donc sur elles que reposera surtout notre démonstration. □□□□□□□□□□



## ORIGINES DE L'ALPHABET. ¶

Traiter du moderne n'implique pas l'ignorance du passé, bien au contraire; en art industriel notamment, le *nouveau* ne pouvant être qu'un bon ou un mauvais greffage



### LÉGENDE

GRAVURE. — CP. Contre-poinçon. — Creux intérieur de la lettre.

D. Délié. — EE. Empattements.

O. Obit. — L'empanchement de tête.

OE. Œil de la lettre. — Partie en relief marquant son empreinte au tirage.

P. Pleins.

FONTE. — a. Approche. — Blanc fixant la régularité de l'écartement entre chaque lettre.

e. Epaisseur de la lettre.

f. Force de corps. — S'évaluant systématiquement en points.

b. Hauteur d'œil. 62 points 7/6 ou 23 <sup>3</sup>/<sub>16</sub> 6.

l. Ligne. — Base d'alignement des lettres.

pi. Pied de la lettre.

H. Talus de tête. — tp. Talus de pied.

MANIPULATION. — c. Cran. — Entaille déterminant le placement de la lettre dans le compositeur.



sur *ancien*, on peut lui appliquer le principe épicurien : qui veut juger du fruit trouve un concours précieux dans l'analyse de l'essence de l'arbre de même que dans celle du terrain où s'alimentent ses racines. Et rien de plus juste que l'adaptation de cette figure à un sujet qui comporte le relevé de modifications constantes sur des types à l'ossature immuable. ¶ La constitution d'une base de comparaison s'impose donc à nos futures élaborations, qui ne trouveront de clarté et ne prendront de valeur qu'au foyer lumineux d'un solide fond rétrospectif. ¶ Nous entendons, comme nous l'avons dit, nous limiter à l'étude de la *lettre d'imprimerie*, c'est-à-dire aux caractères mobiles typographiques ; et par une analyse raisonnée de leurs transformations, faire suivre l'évolution de leur forme-type, donnant ainsi la possibilité d'assigner à chaque rejeton moderne une classification d'origine. ¶ Le présent ouvrage a uniquement pour but de mettre le lecteur en état de discerner nettement la nature, les rapports, les liens d'origine de n'importe quelle forme de lettre, d'en opérer à vue le classement logique et de l'utiliser avec assurance dans un ensemble d'éléments concourant à une complète unité de style. ¶ Voici, comme point de départ, un aperçu de la provenance de nos signes alphabétiques. C'est un résumé de notre *Étude sur l'Esthétique de la Lettre* parue dans le numéro de Noël 1913 du *Bulletin de l'Union des Maîtres Imprimeurs de France*. ¶ « Notre civilisation, disions-nous, étant tributaire des Grecs et des Romains, il est naturel que nous retrouvions chez ces peuples l'origine de nos signes phonétiques. L'alphabet primitif des Grecs était l'alphabet *phénicien*, le plus ancien connu ; il se composait de onze consonnes et de cinq voyelles. On l'appelait aussi *alphabet cadméen*, parce qu'il fut apporté par Cadmus, de Phénicie en Grèce. ¶ Sous l'action des Grecs, la forme de la lettre se fixe très rapidement ; c'est ce que nous pouvons constater sur des objets d'une époque fort reculée, où déjà le caractère des légendes d'inscription révèle un état de réelle perfection. ¶ Il n'est, du reste, pas sans à-propos de rappeler que les lettres de l'alphabet *ionien*, adopté par tous les centres de la Grèce 403 ans avant J.-C., diffèrent fort peu des majuscules gravées à l'origine de l'Imprimerie. ¶ Les Romains, dit M. Lecoq de la Marche, si compétent en cette matière, ne reçurent pas leur alphabet directement des Grecs, ainsi qu'il en fut pour les Etrusques et quelques autres peuplades de l'Italie ; ils l'empruntèrent

aux colonies chalcidiennes de Sicile, où il s'était déjà perfectionné. Comme forme, quinze lettres s'y trouvaient communes aux nôtres : A, B, E, F, H, I, K, M, N, O, Q, S, T, V, X; cinq à peine modifiées : le  $\Gamma$  (*gamma*), le  $\Delta$  (*delta*), le  $\Lambda$  (*lambda*), qui, retournés et arrondis, firent par la suite le C, le D et l'L; de même que le  $\Pi$  ( $\Pi$ ) *pi* chaldéen, également arrondi, devint le P, et le *rbo* grec (P), avec un petit trait oblique (R) légèrement allongé, devint l'R. ¶ Les Romains ajoutèrent plus tard à leurs lettres l'Y et le Z, sous la forme exacte de l'*upsilonn* et du *dzêta* grecs. Le J et l'U, doublant l'I et le V, sont d'introduction moderne (xvi<sup>e</sup> s.). » □□□□□□□□□□□□□□□□



C'E court exposé suffira pour les observations qui vont suivre et que, pour plus de clarté, nous diviserons en deux parties. La première dégagera les éléments caractéristiques des grandes familles classiques et la seconde en montrera des adaptations d'époques. Une analyse finale mettra au point cette documentation, préparant la présentation de la production française en caractères et ornements de fonderie depuis l'année 1900, laquelle constituera le fond de notre *Manuel de Typographie moderne*. □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□





ON VOUDRA BIEN PROCÉDER A L'ÉTUDE DU CHAPITRE SUIVANT EN  
COMMENÇANT PAR L'EXAMEN DES FIGURES, LA LECTURE DES  
LÉGENDES ET DES TOPOS QUI FORMENT UN TOUT ÉLÉMEN-  
TAIRE; PUIS REVENIR ENSUITE AU TEXTE NUMÉ-  
ROTÉ, LEQUEL S'ENCHAÎNE ÉGALEMENT ET DONT  
LA LECTURE DEVIENDRA D'AUTANT PLUS INTÉ-  
RESSANTE ET PROFITABLE QUE L'ON  
Y COMMENTE DES SUJETS DÉJÀ  
CONNUS OU DES CAS DONT  
ILS SONT LE PRÉTEXTE.





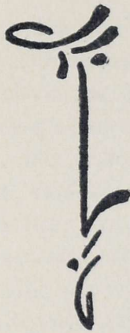
ORIGINE

&

FORMATION

DE

LA LETTRE

 D'IMPRIMERIE

*DES LETTRES PHÉNICIENNES*

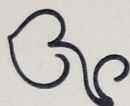
*AU*

*ROMAIN DE DIDOT*





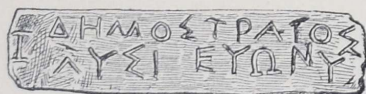
## Historique de l'Empattement,



CARACTÉRISTIQUE  
DE LA LETTRE  
D'IMPRIMERIE.



DÈS les premiers âges de l'humanité, les hommes s'ingénierent à perpétuer le souvenir de leurs actes et de leurs pensées sous des formes et des aspects divers. ¶ A ces époques reculées, les matières



2. Monnaies et tablette d'héliaste des  
v<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles av. J.-C. (B. B.-A).

¶ La forme des caractères typographiques a pour origine les lettres de l'alphabet phénicien adopté par les Grecs. ¶

de plomb est aussi d'une origine très ancienne, de même que la frappe des jetons et monnaies. ¶ Les Babyloniens employèrent et vulgarisèrent les inscriptions sur brique. Ils enregistraient ainsi leurs calculs astronomiques, rédigeaient et perpétuaient sous cette forme leurs actes de fondations. Le Musée du Louvre expose dans

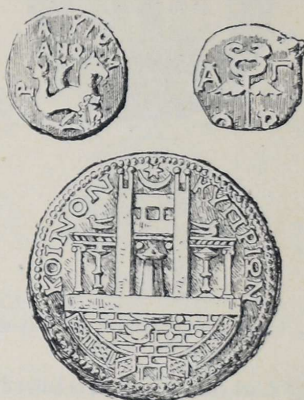
employées à cet usage furent la pierre, le marbre, les métaux, la terre cuite. ¶ Sans entreprendre de relater tout ce qui, de quelque façon, peut être envisagé comme du domaine de la légende, il reste acquis que dès la plus haute antiquité les Egyptiens couvraient d'inscriptions hiéroglyphiques les parois de leurs temples, de leurs hypogées, et confiaient à la pierre de leurs obélisques le récit détaillé des faits destinés à passer à la postérité. ¶ A Ninive, comme dans l'ancienne Perse, nombre de monuments conservent trace d'inscriptions taillées ou peintes. ¶ L'écriture sur lamelles



ses vitrines des plaques de terre cuite où les textes furent obtenus au moyen de poinçons de bois enfoncés dans l'argile fraîche : première idée du moule-matrice qui donna naissance à l'Imprimerie. ¶ Au reste, les différents règnes de la Nature furent tour à tour mis à contribution. Parmi les végétaux, le papyrus, roseau des marécages du Nil, était adapté à cet usage, par les riverains, 5000 ans avant notre ère. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

### L'OSSATURE-TYPE DE LA LETTRE D'IMPRIMERIE. ¶

C'est sur cet ensemble et parmi cette variété de documents que l'on peut relever et suivre la formation des signes d'écriture des populations primitives, notamment ceux composant l'alphabet phonétique phénicien. ¶ Les monnaies anciennes de la Grèce (2) fixent nettement ce tracé, point de départ de notre lettre d'imprimerie, *ossature-type* qu'au cours des siècles et des phases successives de la civilisation l'art des peuples sut habiller, orner et toujours façonner à son image, et qui n'est autre que le trait simple, ou *bâton*. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



3. Jetons antiques. Monnaies de Paphos (700 ans av. J.-C.). (B. B.-A.)

¶ La simplicité du tracé original s'orne bientôt d'un trait d'arrêt en tête et en pied des jambages. C'est l'empattement; il est tout d'abord rectangulaire. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶





**L**A PREMIÈRE FORME D'EMPATTEMENT. ¶ Le premier ajouté au tracé initial se produisit sous forme d'empattement. Les Grecs, en effet, conçurent bientôt l'idée de varier l'aspect des signes d'inscriptions en les ornant, en tête et en pied des jambages, d'un trait horizontal de terminaison de même force que celui du corps de la lettre : c'est l'empattement rectangulaire, évoquant dans une certaine mesure la massivité de carrure de l'entablement des portiques et des pylones de l'architecture des Pharaons. ¶ Les deux faces d'un jeton d'Agramones, datant de 700 ans av. J.-C., ainsi que l'inscription d'une monnaie de Paphos (3), permettent d'observer les premiers exemples de cette transformation. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



**L** A SECONDE FORME D'EMPATTEMENT. ¶ Les Romains, dans la pratique des inscriptions lapidaires, arrivèrent à donner




4. Monnaies romaines de l'époque impériale. (B. B.-A.)



**L** L'art romain donne à la lettre d'inscription l'empattement triangulaire, les pleins et les déliés. Il en fait un type parfait.    


CONFUSAMIN  
LUXINTRATAL

5. La capitale dans un manuscrit du v<sup>e</sup> siècle. (B. B.-A.)

**D** Des inscriptions, la capitale romaine passe dans les manuscrits. Si le moulage de ses pleins et de ses déliés, de même que la forme de ses empattements, s'y altèrent quelque peu, le sectionnement de l'exécution au calame porte du moins en germe la création d'une coupe de lettres nouvelles. 

en capitales. C'est donc vers l'établissement d'un alphabet minuscule, pouvant s'adapter aux majestueuses capitales romaines, que durent

à la structure de leurs lettres un aspect nouveau, bien défini, et créèrent cette *capitale romaine* que nous trouvons, sur les monnaies de l'époque impériale, dans tout l'épanouissement de sa forme, dans tout l'éclat de sa mâle beauté, ensemble merveilleux d'élégance et de force qui n'a jamais été surpassé. Une bulle, de travail italien (10), nous la montre enfin admirablement conservée à l'époque où bientôt la Typographie l'adoptera et triomphera avec elle de la gothique en usage. Sa caractéristique est l'empattement *triangulaire* et l'affinement de sa forme par la pratique habile des *pleins* et des *déliés*, source de grâce et de noblesse. A ce point de vue, nos exemples 4 et 10 sont *parlants*.  

**L** E CARACTÈRE ROMAIN. ¶ Pour jouer son rôle en typographie, c'est-à-dire pour constituer un nouveau chaînon aux types d'écriture dont l'Imprimerie multipliera les reproductions, la *capitale romaine* devait se compléter d'une *minuscule*.  L'antiquité, en effet, n'employa pour ses inscriptions que la majuscule ou *capitale*. Cette pratique s'étendit même aux manuscrits; nos exemples 5 et 6 montrent qu'au v<sup>e</sup> et jusqu'au ix<sup>e</sup> siècle on calligraphiait encore des ouvrages



s'orienter les recherches à l'origine de l'Imprimerie. ¶ A ce sujet, nous observerons que si, dans l'antiquité, la capitale fut l'unique type de caractères utilisé pour le texte des inscriptions lapidaires, la Grèce connut plusieurs autres formes d'écriture : l'*onciale* ou majuscule ronde, la *curtive*, enfin une *minuscule* d'une grande légèreté. ¶ « A l'écriture grecque fine, serrée, élégante, dit M. Lecoq de la Marche, succède l'écriture romaine qui en dérive, mais qui apparaît plus large, plus pompeuse, un peu lourde. ¶ Son règne s'étend jusqu'à l'avènement de l'empire carlovingien, caractérisé par l'emploi simultané, dans les manuscrits, de la *capitale*, de l'*onciale*, de la *minuscule* et de la *curtive*. ¶ L'*onciale* était une capitale plus ou moins arrondie dans ses traits anguleux ou carrés. C'est elle qui nous a légué la forme ronde du V, qui est devenue notre U moderne (7). La *curtive romaine* est née de l'écriture populaire, de celle dont les passants barbouillaient les murs de Pompéi; de celle aussi que les notaires et greffiers avaient introduite dans la pratique pour rédiger leurs minutes d'une façon expéditive. Ses caractères les plus saillants sont la rapidité, la liaison des lettres entre elles et des enlacements qui lui donnèrent bientôt l'aspect d'un grimoire indéchiffrable. » ¶ Nous donnons (8) de cette écriture un échantillon des plus lisible pour l'époque. ¶ Sous l'influence

{ XALTA MVNICYSTI  
SYBLIMA CLERVA  
MEDIBVS ET SACR

6. Cap. carlovingienne du ix<sup>e</sup> siècle.

¶ L'art carolingien adopte la capitale romaine. & & & &

ADTENDITE ME  
PROPHETIS QUI  
UNT XOVOS INV  
TIS OURIM INTE

7. Onciale carlovingienne.

¶ Puis il la fonde dans son onciale, si belle, si française, si inspiratrice!

Igitur Chlodouachus  
Zellachum tamusly rdi oc  
Camiyplachus omnibus

8. Onciale mérovingienne.





¶ Concurrément à la capitale, on se servait dans les manuscrits d'une *curtive*, d'où bientôt se dégagera la minuscule des alphabets modernes. &&

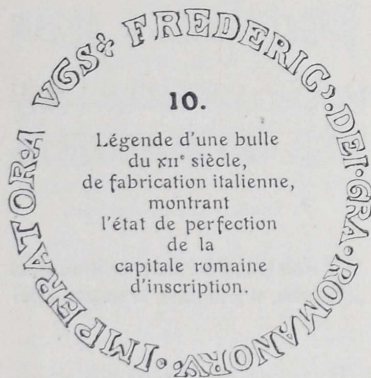







de la rénovation artistique qui marque le règne de Charlemagne, l'écriture prend un essor remarquable. L'émulation des scribes de cette merveilleuse époque ressuscite une forme abâtardie en mettant

**A**nno · dccccxx  
Ragenold  
nus burgundia depo






9. Caroline romane du x<sup>e</sup> siècle.

**L**a forme de cette minuscule reçoit une mise au point dans la caroline romane, d'où l'Imprimerie n'a plus qu'à l'extraire...    



**E**t à l'unifier à la capitale romaine d'inscription, précieusement conservée.     

imprimeurs n'eurent d'autre préoccupation que celle de reproduire les types gothiques en usage. **M**ais le type innové par l'atelier de Subiaco dans le *Lactance* de 1465, perfectionné l'année suivante dans l'édition du *Cicéron*, enfin mis au point en 1470 dans l'*Eusèbe* signé par Nicolas Jenson (**11**), alors établi à Venise, reçut un accueil si enthousiaste qu'il en consacra l'usage et en assura la diffusion.

au jour la *caroline romane*, devant laquelle pâlisser soudain les diverses variétés de l'écriture romaine, et cette forme s'impose progressivement à toute la latinité. **M** On peut relever sur notre spécimen (**9**) l'ensemble à peu près complet de l'alphabet minuscule carolin et admirer la configuration parfaite de chacune de ses lettres, que le graveur-typographe de la Renaissance se borna à adjoindre aux capitales romaines pour former cet incomparable caractère d'imprimerie qui n'eut qu'à paraître pour éclipser ses rivaux et régner en maître.     

**L**E NICOLAS JENSON. **N** L'invention de l'Imprimerie ayant été provoquée par le besoin de suppléer à l'insuffisance de production des copistes, et cela à une époque où, dans ce sens, d'impérieux besoins se manifestaient, et l'art de multiplier les manuscrits se présentant tout d'abord avec les caractères réels de la contre-façon, « comme un moyen de tromper un peu les naïfs », estime Henri Bouchot, il va de soi que les premiers



Ⓔ Vingt-quatre ans plus tard, en 1494, Alde Manuce l'ancien publiait également à Venise une édition du *Plutarque* avec des caractères penchés dus au sculpteur François de Bologne et reproduisant — suivant la légende — l'écriture même du grand poète italien Pétrarque : l'*italique*, ce COMPLÉMENT DU ROMAIN, était créé ! A partir de ce moment, les deux formes de lettres marchèrent associées et, invariablement, toute gravure de romain comporta son italique. ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

ANALYSE DU ROMAIN ☞ CAPITALES. ☞ Empattement *triangulaire* DE NICOLAS JENSON très uniforme. Terminaison également triangulaire des deux extrémités de l'S et du C dans



la forme infléchie. L'obit de l'M n'est triangulaire qu'extérieurement ; un trait droit se prolongeant à l'intérieur laisse apparaître très nettement la composition de cette lettre si l'on veut voir en elle, d'une façon figurative, un V posé sur deux I. La position oblique des extrémités triangulaires de la ligne de tête du T présente une originalité digne d'être notée. ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

A B C D E F G H I  
K L M N O P Q R S  
T V X Y Z

a b c d e f g h i k l m n  
o p q r s t u x y z  
æ ct f ft

☞ MINUSCULES. ☞ Extraites d'une écriture, il est tout naturel d'y retrouver tout ce qui caractérise le tracé pratiqué à l'aide d'un instrument à bec (plume ou roseau), *fléchissant* à l'attaque du trait et *s'infléchissant* au moment de la rupture du tracé ; opération qui donne ce mouvement :

1° ¶ *attaque* ;

2° ¶ *rupture* ou *terminaison infléchie*. Ⓔ L'attaque du trait est invariable. Ⓔ La rupture ou terminaison subit seule une variante, celle de l'empattement triangulaire ¶ pour la consolidation du jambage et l'unification de style avec les capitales. On le constate dans i, l, r, q, p, etc. Ⓔ La terminaison infléchie ¶ conduit aussi à la liaison de plusieurs jambages entrant dans la composition d'une lettre, comme dans h, m, n, u. Ⓔ La forme de l'o régissant la figure des lettres dites

11. Romain de Nicolas Jenson (1470).

Ⓔ C'est ce que réalise le « caractère romain », qui jaillit soudain de cet heureux mariage. ☞ ☞ ☞ ☞ ☞




« à panse », b, c, d, e, g, p, q, et le bouclage de l'a et de l'e n'ayant qu'une importance conventionnelle, ce n'est pas sans étonnement qu'en fin d'analyse on arrive à constater que le tracé des 25 lettres ou signes de l'alphabet romain minuscule se réduit à ces deux élémentaires figures : un *trait* et un *rond* ! (\*) ¶ De toutes les fontes du début de l'Imprimerie, où chaque atelier gravait et fondait pour son propre usage, aucune n'approcha de la perfection de forme de celle de Nicolas Jenson, qui reste le type du genre. Simon de Colines, de Gentilly-lès-Paris, fut le premier en France qui produisit des caractères romains bien taillés, vers 1480. C'est lui également qui diffusa le type italique du maître vénitien Alde Manuce d'après les éditions lyonnaises de Gabiano. Simon de Colines collabora aussi avec Geoffroy Tory, lequel, avant d'acquérir sa réputation dans l'illustration du livre, avait dirigé un atelier de gravure, puis occupé les fonctions de correcteur dans l'atelier de Robert Estienne et finalement avait fondé à Meaux la première imprimerie de cette ville en 1522. C'est avec les types de Simon de Colines qu'est composé le fameux ouvrage *Champfleury* auquel il vient d'être fait allusion et dont on trouvera plus loin de nombreuses reproductions. On y peut constater qu'ils sont à la hauteur de la démonstration schématique du tracé de la *lettre romaine* qu'ils accompagnent. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

---

(\*) ¶ nous semble intéressant de noter la coïncidence assez curieuse, à propos du cas qui nous occupe, de deux jugements portés à quatre siècles d'intervalle. Voici le fait. Quelques jours après avoir écrit les conclusions de l'analyse ci-dessus, la nécessité de relever ce qui pouvait bien *rester* de la création de Nicolas Jenson dans les romains gravés au XVIII<sup>e</sup> siècle par Fournier le Jeune, nous fit feuilleter le *Manuel typographique* de ce dernier, où les lignes suivantes sur Geoffroy Tory nous tombèrent sous les yeux : « Geoffroy Tory, libraire à Paris, « étendit cette matière dans un livre intitulé *Champfleury*, qu'il publia en 1529. Il fait des- « cendre les lettres de l'alphabet latin du nom de la déesse IO, *prétendant que toutes ces lettres « sont formées de l'I et de l'O...* » ¶ N'ayant jamais vu l'ouvrage de Geoffroy Tory, et les extraits de son exposé de la *due et vraie proportion des lettres*, faits par Henri Bouchot et quelques autres auteurs, étant muets, à notre connaissance, sur cette assignation d'origine, nous ignorions absolument la suggestive prétention du maître illustrateur au moment où, étudiant nous-même le sujet, nous analysons les traits d'empattement et les jambages des minuscules du Jenson, mettant en lumière le rôle presque exclusif, dans le tracé du caractère romain, de deux figures géométriques. ¶ Il y a dans cette rencontre figurative un enseignement à retenir : c'est que Tory, n'envisageant que l'alphabet des *capitales*, on doit reconnaître à l'adaptateur des minuscules un don réel de discernement pour — avec des éléments très différents d'apparence — n'en avoir pas moins constitué l'ossature de façon à révéler à l'analyse, pour les deux formes d'alphabets, une constitution identique. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶



**L**E GARAMOND. ¶ Mais le maître qui succède réellement à Jenson dans l'interprétation et la taille du romain comme de l'italique, c'est incontestablement Claude Garamond, élève de Tory, qui grava les types de Robert Estienne, ceux des Elzéviens, et fut chargé par François I<sup>er</sup> de l'exécution des fameux types royaux. ¶ C'est dans les caractères Garamond romain (12) et italique (13) que s'est réellement fixé le type devenu classique sous le nom d'*elzévir*, à cause de la réputation qu'il valut aux ouvrages des Elzéviens, les célèbres éditeurs hollandais. ¶ Les alphabets que nous reproduisons ci-contre sont ceux dits de l'*Université*, adoptés par l'Imprimerie royale lors de sa fondation par Richelieu, en 1640. Ils font partie du fonds actuel de l'Imprimerie nationale et ils ont servi notamment à composer la Préface de l'*Histoire de l'Imprimerie* de Claudin, éditée par cet établissement à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. ☐☐

ANALYSE DU CARAC- ¶ L'analyse du Nicolas Jenson servira de base  
TÈRE GARAMOND à nos remarques sur le Garamond, qui ne pré-  
 sente sur le premier que la supériorité de l'affi-  
nement de la forme. Le Nicolas Jenson est une fixation admirable de  
la configuration générale des lettres fraîchement extraites de l'écriture  
manuscrite; le Garamond, lui, est un raffinement, une épuration,  
une mise au point de l'idée créatrice, avec ce que le génie français  
pouvait ajouter à la conception grecque et romaine. ☐☐☐☐☐☐☐☐

¶ Romain. ¶ CAPITALES. ¶ L'empattement triangulaire de tête est légèrement atténué; les pointes horizontales sont plus effilées; c'est un peu l'effet d'un outillage plus perfectionné et d'une pratique plus experte. La base des jambages s'affine par ses pointes. Les *déliés* et les *pleins* s'opposent enfin avec plus de vigueur et le galbe des arrondis devient impeccable. ¶ Comme remarques particulières à certaines lettres, nous notons : A, pointe de tête régulière et engraissement de la barre intérieure; D et G, arrondissement régulier de la panse; E, affinement très sensible des traits horizontaux, raccourcissement de celui de tête et allongement de celui de pied; H, resserrement des jambages; M, suppression du prolongement intérieur de l'empattement de tête; O et Q, dégagement des *pleins* par l'affinement des *déliés*, appendice ornemental; R, empattement à une seule pointe du trait



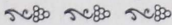
final; S, suppression de la pointe extérieure de la terminaison triangulaire des extrémités; T, mouvement oblique de l'extrémité triangulaire gauche de la ligne horizontale de tête. □□□□□□□□

A B C D E F G  
H I K L M N O  
P Q R S T V X  
Y Z Æ Æ

a b c d e f g h i k  
l m n o p q r s t  
v x y z é à æ œ  
& et ff ff ff ft lb

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

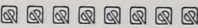
12. Romain de Garamond (1540).

**D**ans l'interprétation de la lettre romaine droite et penchée, la gravure de Garamond est de la plus grande originalité. 

l'arrondi de la courbe; d, attaque oblique de l'empattement triangulaire de tête et retour également triangulaire de la base; e, régularisation de la courbe, étroitesse marquée de la boucle de tête avec trait de fermeture horizontal; h, k, obit à ligne oblique, empattement horizontal; i, attaque triangulaire, empattement horizontal; l, obit à ligne oblique, base triangulaire; m, n, p, r, obit

MINUSCULES. Par l'affinement des déliés et l'accusation des pleins, effet de l'habileté acquise dans le maniement du burin, les traits originels du tracé à bec de plume ou de roseau disparaissent; l'épure de la forme est manifeste et l'on peut franchement déclarer que pour la première fois, dans cette gravure, l'écriture se *typographie*. A l'inverse de ce qui a lieu pour les capitales, l'empattement triangulaire se maintient presque partout dans l'attaque du trait de tête, tandis qu'il s'atténue en pied comme dans les capitales. Cette règle n'est pas inflexible. Une chose, toutefois, semble bien arrêtée dans la volonté du graveur, c'est le trait oblique tiré sur certains empattements triangulaires et que nous signalerons dans l'examen de chaque lettre. **M**a, prolongation de la tête et agrandissement de la panse; b, empattement de tête à ligne oblique, relèvement du départ de la panse et abaissement presque horizontal de sa base, terminaison avec pointe à la base du jambage; c, régularisation de la courbe; d, attaque oblique de l'empattement triangulaire de tête et retour également triangulaire de la base; e, régularisation de la courbe, étroitesse marquée de la boucle de tête avec trait de fermeture horizontal; h, k, obit à ligne oblique, empattement horizontal; i, attaque triangulaire, empattement horizontal; l, obit à ligne oblique, base triangulaire; m, n, p, r, obit

triangulaire à ligne incurvée, ligne de base horizontale; q, tête de jambage en pointe, ligne de base horizontale; s, affinement sensible des pointes, régularisation des courbes de tête et de pied; v, x, y, ligne horizontale d'empattement de tête;

z, trait oblique au départ de la ligne horizontale de tête. 

℥ Italique. ℥ CAPITALES. ℥ Toutes les remarques de détail faites pour les capitales du romain s'appliquent à celles de l'italique Garamond, dont elles ne sont que la doublure *inclinée*.

A B C D E F G

H J K L M N O

P Q R S T V X

Y Z Æ Æ U

℥ MINUSCULES. ℥ Il n'en est pas de même pour la série des lettres minuscules, qui relèvent de l'écriture sous la forme et presque dans la pratique modernes. Là, les pleins et les déliés du trait de plume s'observent et constituent la note dominante. Toutefois, la nouveauté en caractères typographiques, c'est-à-dire en types *mobiles*, se révèle dans l'apparition du *trait de liaison* (a, d, i, l, m, n, r, t, u, x); nous ne sommes pas éloigné de penser que le *trait oblique* relevé dans l'analyse des minuscules du romain n'a pas eu d'autre cause inspiratrice; en tout cas, il se justifie. Observons encore qu'à part l'*f*, l'*y* et le *z*, qui nécessitent des boucles, toutes les

*longues* du haut, soit les lettres *b, d, h, k, l*, ont l'obit horizontal, et les *longues* du bas, *p* et *q*, le trait de soulignement identique à celui du romain; les doubles lettres et l'*œ* — et du reste chacun des signes composant l'alphabet — dégagent une grâce et un charme qu'on ne se lasse pas de goûter. ℥ Claude Garamond eut pour élève Guillaume Le Bé qui grava les poinçons des types de Plantin, l'éditeur français

a b c d e f g h i k

l m n o p q r s t

v x y z é à &amp; &amp;

ß sp ij st ll tt as is us

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

13. Italique de Garamond (1540).

℥ Cet italique devient la contribution du génie français à l'œuvre commune des races latines s'appliquant à forger ce levier de la civilisation.



d'Anvers. Il y eut aussi, conjointement à la dynastie des Le Bé, celle des Sanlecque, qui gravèrent également pour les Elzéviens. ☐☐☐☐

A B C D E F G H I

J K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l

m n o p q r s t u v w

x y z &amp; Æ ſt ſb

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I

J K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l

m n o p q r s t u v w

x y z &amp; Æ ſt ſb ll tt

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

14. Romain et italique de Philippe Grandjean (1693).

**D**e même qu'il le fait pour tous les arts, le grand siècle inspire un type de lettre à son image; et le "romain du Roi" va s'acheminant vers le... "romain de l'Empereur".

**L**E GRANDJEAN. ☐ Enfin, une création nouvelle (14), appelée aux plus grands honneurs et dotée du plus envié des privilèges, sortit des mains de Philippe Grandjean, ouvrier en titre de Louis XIV et conservateur de la fonderie adjointe en 1725 à l'Imprimerie royale. ☐ Le caractère Grandjean, dont nous reproduisons les alphabets romain et italique, fut gravé en 1693. Il eut la priorité sur tous les types employés par notre établissement national jusqu'à la fin du Premier Empire, époque à laquelle entrèrent en service les nouvelles fontes de Didot. Ce fut le *romain du roi*, caractère dont nul imprimeur ne pouvait faire usage; il était officiellement distingué par le trait horizontal qu'on remarque sur le flanc gauche de la lettre minuscule l du romain. ☐☐☐☐

ANALYSE DU CARACTÈRE GRANDJEAN ☐ Ce caractère



marque un réel

acheminement

vers l'exagération de finesse des déliés et la disparition de l'empattement triangulaire, vestige du tracé calligraphique primitif. En cela il est directement le précurseur du Didot. ☐☐

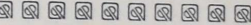
☐ Romain. ☐ CAPITALES. ☐ Les capitales ont l'ampleur et la majesté

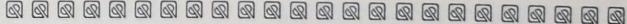
de l'art du grand siècle. Cet effet est obtenu ici par une opposition



très marquée entre les pleins et les déliés de jambages et la substitution d'un trait fin horizontal aux empattements triangulaires elzéviens.

§ MINUSCULES. § Uniformité de l'empattement de tête et de pied, réduit, comme dans les capitales, à un simple trait horizontal. Il ressort de cette transformation une sévérité d'aspect fort caractéristique qui crée une opposition très distinctive entre les signes correspondants de ce type et ceux du Garamond, y compris la série des chiffres.

§ Italique. § Mêmes observations d'ensemble que pour le romain, avec toutefois l'absence de l'imprévu et de la fantaisie dans le tracé des signes de l'italique de Garamond. Ici tout se régularise, se règle, prend l'uniforme ! Pour preuve, comparer entre elles les lettres *b, d, h, n, p, q, r, s, v, y* et *z* des deux alphabets. 

AU cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Fournier tinrent une place prépondérante dans la fonderie française de caractères. Pierre-Simon, dit le Jeune, grava de nombreux corps de romains ronds, ainsi que des allongés dits *de goût hollandais* ; tous ont une analogie frappante avec les types de Nicolas Jenson et les bas de casse des italiques conservent — contrairement à ce qui existe dans le Grandjean — la forme triangulaire des attaques de jambages. Il ajouta à son fonds de caractères de texte un certain nombre de caractères à l'imitation des lettres blanches ou lettres ornées employées pour les légendes de figures et les frontispices gravés, ainsi que des vignettes à combinaisons dont nous ferons une étude spéciale, ne voulant pas interrompre celle du romain classique. 

LE DIDOT. § La création de François-Ambroise Didot (15 et 16), ce triomphe de l'uniformité dans la coupe des lettres, ce type accompli de froide sévérité, s'adapte si bien à l'art gréco-romain de la Révolution et du Premier Empire, fait si complètement corps avec les productions de Percier et de l'école davidienne, qu'elle s'impose sur le champ en maîtresse, fait souche, étend sa domination et remplace tous les types français alors en usage. § Parmi les causes qui contribuèrent à ce résultat, il faut signaler la réforme du point typographique inauguré par les fontes de Didot. Les difficultés systéma-



tiques que présentait le mélange de la nouvelle cadrature avec celle de Fournier firent — étant donné l'adoption immédiate en France du point Didot et la multiplication des familles du caractère en vogue —





A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T U V X Y Z










A B C D E F G H I J K L  
M N O P Q R S T U V X  
Y Z






a b c e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v x  
y z


1 2 3 4 5 6 7 8 9 0



15. Le romain Didot (1757).

**D** Une époque où tout s'inspire de la civilisation romaine devait logiquement assister à l'apothéose de l'alphabet latin.    

trouve-t-elle ici une application des plus claire et des plus précise. Toutefois, ce qui n'est pas niable et — hâtons-nous de le constater — ce qui assura le triomphe de l'innovation du maître graveur français, c'est par dessus tout sa merveilleuse ordonnance, sa noblesse de forme, son « style », qui en firent par excellence le caractère d'époque : conçu, exécuté, lancé à son heure ; influençant, guidant, réglémentant l'art typographique de son temps, action qui se ressent encore. Aussi, à ce titre, le *romain Didot* doit-il être considéré comme l'une des plus pures gloires françaises.         

qu'en quelques années disparut des emplois courants tout l'ancien matériel sur point Fournier, jeté en bloc au creuset pour en ressortir transformé au *point du jour*.     

ANALYSE DU CARACTÈRE DIDOT  En examinant l'ensemble de la

 dernière formule du romain classique français, on est tout d'abord frappé de la suppression totale de ce qui, jusque-là, y était ornement, de tout ce qui tenait encore à l'ancien tracé calligraphique, de tout ce qui rappelait enfin ce que nous pourrions dénommer l'empattement *calamique*.  La lettre se présente nue, rigide, sous la sécheresse et la régularité de trait des pleins noirs et des déliés microscopiques. Du reste, abstraction faite de cette opposition dans la graisse des traits, c'est la simplicité de l'ossature primitive ; aussi, sans contester aucun, la formule de l'I et de l'O, comme figures-types de tracé,



§ Romain. § CAPITALES. § Uniformité de graisse des pleins, filet microscopique des déliés et des traits horizontaux substitués à l'empattement triangulaire elzévirien. Régularisation de la longueur des traits supérieur et inférieur de la lettre E, et terminaison triangulaire intérieurement arrondie des extrémités; même traitement de l'F et de la boucle supérieure du G. Les montants de l'M ont la direction verticale et perdent définitivement l'inclinaison qu'ils avaient encore dans le Grandjean. L'S, qui dans les types elzéviriens présentait la même carrure en tête comme en pied, subit une assez légère diminution de la courbe de tête et reçoit une assise très caractérisée dans la largeur et la hauteur de sa courbe inférieure. Les terminaisons de l'S, de la tête du T et du Z adoptent la formule triangulaire arrondie intérieurement. □ □ □ □ □

A B C D E F G H  
I J K L M N O P  
Q R S T U V W  
X Y Z

a b c d e f g h i j k  
l m n o p q r s t u v  
w x y z

§ MINUSCULES. § Les particularités sur les pleins et les déliés, relevées pour les capitales, s'appliquent à l'alphabet minuscule. La règle inflexible de la régularité s'y manifeste également, en fixant par exemple au centre de la lettre la fermeture de la boucle de l'a et celle de l'e, de même

qu'en *horizontalisant* autant qu'il est possible et en centralisant la courbe de l's; enfin, par l'uniformité complète dans le trait de remplacement de l'empattement de tête et de pied des jambages. Le G constitua peut-être la création la plus originale dans les minuscules du nouvel alphabet. Dû aux recherches de Pierre Didot l'aîné et de son collaborateur Vibert, il n'eut qu'un succès éphémère et fut très vite remplacé par la forme-type innovée par Nicolas Jenson. ¶ C'est dans la série des chiffres que la réforme est plus particulièrement sensible; mais on y peut aussi remarquer le curieux fléchissement de la règle d'uniformité, et cela dans les chiffres 4 et 7, seuls signes de toute la fonte qui évoquent un reste de l'ancienne liberté de facture.

16. L'italique Didot (1757).

¶ Celui-ci reçoit sa consécration dans la forme où l'enchâsse Didot, qui lui assure un siècle de suprématie et une influence encore loin de s'éteindre.



¶ *Italique.* ¶ CAPITALES. ¶ Rien à ajouter aux observations appliquées aux capitales du romain, dont elles sont, avec la pente propre de l'italique, l'exacte reproduction. □□□□□□□□□□□□□□

¶ MINUSCULES. ¶ En les comparant à celles du Grandjean, qui constitue le type intermédiaire entre elles et celles du Garamond, on y remarque les particularités suivantes : d'abord, un élargissement d'œil très marqué, qui les unifie de calibre avec le romain ; toutefois, une atténuation de la graisse des pleins en modifie la couleur. Le trait horizontal remplaçant l'attaque de tête est uniformément appliqué, il se maintient à la gauche des longues *b, d, h, k, l*. Mais voici une des modifications les plus importantes. L'italique Grandjean possédait encore les traits de liaison en pied et en tête de certaines lettres ; l'italique Didot supprime radicalement les reprises de tête, traitant l'attaque du jambage comme dans le romain : *i, j, m, n, p, r, u*. Le bouclement du *k* à la façon du *k* cyrillien ; le maintien de la tête du jambage du *q* sans trait d'empattement, ainsi qu'on le voit introduit pour la première fois dans le romain ; la forme donnée au *o*, si différente de la tradition, mais très à propos extraite ici de la forme de l'*o*, avec son ovale intérieur ; l'*x* formé franchement de l'accolement de deux *c*, dont le premier renversé ; l'*y* de coupe très grecque, et le *z*, avec son trait final rentré prudemment dans le rang, complètent la liste des détails à relever concernant ce logique italique du plus réglémenté des romains. □□□□□□□□□□□□□□

**L**A TYPOGRAPHIE CLASSIQUE. ¶ Immédiatement on voit se constituer une typographie dite *classique* (17-18) où dominent le Didot et ses dérivés. On brode, mais très sobrement, sur l'original. Ce sont ces variations sur le thème initial que nous allons examiner.

**R**ETOUR PARTIEL A L'EMPATTEMENT TRIANGULAIRE. ¶ D'abord, la fragilité de l'empattement du délié des capitales fait promptement introduire le renforcement triangulaire (voir notre série d'alphabets classiques (17), et cela dans l'italique comme dans le romain. ¶ Le bas de casse du romain se

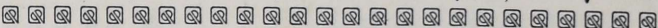
Déliés à empattement droit :

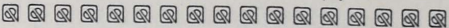
AKNUV

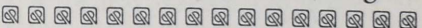
Déliés à empattement triang. :

AMNUXY



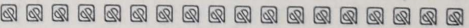
maintient presque intact de forme ; celui de l'italique voit réapparaître les *traits de liaison* (voir toujours nos alphabets classiques) et la forme romaine de l'y. 

**L**ES CHIFFRES. ¶ Une réforme radicale s'effectue dans les chiffres, tous ramenés à la hauteur d'œil des capitales : application logique de la règle d'uniformité. 

**S**ORTES FRANÇAISES ET ANGLAISES. ¶ Une caractéristique s'établit dans l'interprétation de quelques lettres, et deux notes, qui prennent l'importance de formules nationales, s'affirment. Les fontes anglaises se différencient des fontes françaises par certains détails qui leur deviennent propres et qui portent sur les lettres a, b, q, s, t, bas de casse, C, G, Q, R, S, grandes et petites capitales, et les chiffres 1, 2, 4 et 7. ¶ La superposition suivante fera saisir ces nuances de pur détail qui, répétées dans un ensemble, en changent cependant sensiblement l'aspect : 

Sortes françaises : a, b, q, s, t, y, C, G, Q, R, S, 1, 2, 4, 7.

Sortes anglaises : a, b, q, s, t, y, C, G, Q, R, S, 1, 2, 4, 7.

¶ Dans les *sortes françaises*, le C a ses deux terminaisons triangulaires, ainsi que celle de tête du G ; le Q a l'appendice accolé tout à fait en dessous de l'O, et la pointe du dernier jambage de l'R devient horizontale comme la ligne d'empattement ; les terminaisons de l'S sont les mêmes que celles du C et du G. L'a bas de casse a la direction finale de son jambage horizontale ; le jambage du b est empaillé à gauche ; le q a la tête de son jambage empaillée à droite ; les boucles de l'S ont la forme triangulaire de celles des capitales ; enfin la pointe du t est légèrement incurvée. L'1 a le délié long ; le 2 a le trait de pied horizontal et plein ; le 4 est ouvert, c'est-à-dire que le jambage vertical ne se confond pas en tête avec le trait d'*attaque oblique* ; le 7, enfin, a le trait de tête plein et droit. 

¶ Dans les *sortes anglaises*, au contraire : seule, la boucle de tête du C reçoit un léger crochet triangulaire en forme de pointe d'hameçon ; même traitement pour le G, avec terminaison en pointe de son trait



## 17. VARIÉTÉS FRANÇAISES DU TYPE DIDOT

A B C D E F G H I J K  
L M N O P Q R S T U  
V X Y Z

a b c d e f g h i j k l m  
n o p q r s t u v x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K  
L M N O P Q R S T U  
V X Y Z

a b c d e f g h i j k l m  
n o p q r s t u v x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ROMAIN ET ITALIQUE CLASSIQUES

A B C D E F G H I J K  
L M N O P Q R S T U V  
X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

INITIALES CLASSIQUES

A B C D E F G H I J  
K L M N O P Q R S  
T U V X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

INITIALES CLASSIQUES

A B C D E F G  
H I J K L M N  
O P Q R S T U  
V X Y Z

a b c d e f g h i  
j k l m n o p q  
r s t u v x y z


ALSACIENNES

A B C D E F G H I J K  
L M N O P Q R S T U V

a b c d e f g h i j k l m  
n o p q r s t u v x y z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

CLASSIQUES GRASSES ALLONGÉES

**D** Le succès du nouveau type dépassa tout ce qui s'était vu pour les créations de la Renaissance, dont les reproductions ne s'écartèrent jamais de la forme initiale. Le Didot, au contraire, servit de thème à des séries de lettres larges, étroites, grasses et maigres, lesquelles, avec quelques variantes de sortes françaises et anglaises, constituèrent un fonds d'éléments à la typographie classique du XIX<sup>e</sup> siècle. 

## 18. VARIÉTÉS ANGLAISES DU TYPE DIDOT

A B C D E F G H  
 I J K L M N O P Q  
 R S T U V X Y Z  
*a b c d e f g h i j*  
*k l m n o p q r s*  
*t u v x y z*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*A B C D E F G H I*  
*J K L M N O P Q R*  
*S T U V X Y Z*  
*a b c d e f g h i j k l*  
*m n o p q r s t u v x*  
*y z æ w*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

LABEURS CLASSIQUES ANGLAIS ROM. ET ITAL.

A B C D E F G H I  
 J K L M N O P Q R S  
 T U V X Y Z

*a b c d e g h i j k l m*  
*n o p q r s t u v x y z*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

TYPE ANGLAIS POUR AFFICHES

**A B C D E F G H**  
**I J K L M N O P**  
**Q R S T U V X Y**  
*a b c d e f g h i j k*  
*l m n o p q r s t u*  
*v x y z*

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

**A B C D E F G H**  
**I J K L M N O P**  
**Q R S T U V X Y**  
**Z**

*a b c d e f g h i j k l*  
*m n o p q r s t u v*  
*x y z*

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

NORMANDES ROMAIN ET ITALIQUE  
 AVEC SORTES ANGLAISES

A B C D E F G H I J K  
 L M N O P Q R S T U V  
 X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

INITIALES ANGLAISES



plein final ; le Q a son appendice à cheval sur le délié inférieur de l'O ; l'R a la pointe de son pied de jambage relevée ; enfin, l'S adopte les terminaisons à crochet du C et du G. L'a bas de casse a la base de son jambage relevée, le b l'a en pointe ; en pointe aussi la tête du jambage du q ; l's a des crochets semblables à ceux des capitales et le t a la tête en pointe. L'1 a le délié droit ou oblique, le 2 la ligne de base ondulée, le 4 est complètement fermé et le 7 a le trait de tête ondulé, à l'imitation de la base du 2. ¶ A ces particularités du romain s'ajoutent, pour l'*italique anglais*, quelques autres formules que résume l'alphabet n° 18. C'est la boucle à retour en pointe fine spéciale au *c*, à l'*f*, à l'*r*, à l'*s*, au *v* ; puis l'empattement en ligne de reprise oblique, comme dans l'elzévir Garamond, de la tête des *i, j, m, n, p, r, u, v, y*. Les chiffres de cet italique sont de *forme anglaise* très pure, de même que ceux du romain correspondant. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Italique français : *i, j, m, n, p, r, u, v, y.*

Italique anglais : *i, j, m, n, p, r, u, v, y.*

**O**BSERVATION SUR LES FONTES ANGLAISES. ¶ Quel que soit le type classique de gravure anglaise, on y constate : 1° une sensible réduction de la graisse des pleins ; 2° un léger renforcement des lignes d'empattement, rappelant le triangulaire elzévirien. Cette note s'observe particulièrement dans les capitales. Au reste, une comparaison attentive des séries françaises et anglaises de caractères de labeurs, d'affiches, de types gras et d'initiales classiques, fera vite la mise au point de ces connaissances, indispensables pour la vérification des sortes dans les ensembles de style. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**L**E GRAS VIBERT. ¶ Parmi les créations de l'époque Didot, nous signalerons celle de Vibert, son élève (19). Les alphabets romain et italique sont d'une maîtrise de gravure absolument hors ligne. C'est la seule fonte où l'on puisse voir le bouclement du K cyrillien uniformément introduit dans tous les alphabets de grandes et petites capitales et de bas de casse romain et italique. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**L**ES SORTES RONDES ET CARRÉES. ¶ Certaines séries d'initiales classiques, c'est-à-dire appartenant à la famille du type



Didot, possédèrent quelques sortes à pointes arrondies ainsi qu'à pointes carrées qui furent par la suite adoptées spécialement par la maison Plon. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**T**YPES COMPLÉMENTAIRES DE LA "TYPOGRAPHIE CLASSIQUE". ¶ A ce moment paraît la Lithographie. Destiné, dans l'esprit de son inventeur, à l'impression exclusive de la musique, ce mode de reproduction, lorsqu'il s'industrialise et que ses praticiens ont à dessiner sur pierre ou sur papier à report des titres de partitions et toute la catégorie des bilboquets et des travaux administratifs auxquels il se prête si bien, se trouvent amenés naturellement à répéter le tracé primitif des signes phéniciens et ils innovent la *lettre bâton*, dite *antique* (20), dont on trouvera une description détaillée à l'analyse générale de la lettre d'imprimerie placée en tête du tome II. ¶ Les mêmes causes produisant les mêmes effets, l'empattement quadrangulaire des jambages suit de près l'apparition de la forme *antique*, et, sous le nom d'*égyptienne* (21), prend rang parmi les familles de lettres nettement caractérisées, que s'incorpore immédiatement la Typographie.

**L**A RAISON ET LA CARACTÉRISTIQUE DES TYPES PENCHÉS. ¶ La forme et l'emploi du

**A B C D E F G H I**  
**J K L M N O P Q**  
**R S T U V X Y Z**

GRANDES CAPITALES

**A B C D E F G H I J K**  
**L M N O P Q R S T U**  
**V X Y Z**

PETITES CAPITALES

**a b c d e f g h i j k**  
**l m n o p q r s t u**  
**v x y z**

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

BAS DE CASSE ET CHIFFRES

**A B C D E F G H**  
**I J K L M N O P**  
**Q R S T U V X**  
**a b c d e f g h i j k**  
**l m n o p q r s t u v**  
**1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

19. Le gras Vibert.

**D**e cette production on doit retenir et signaler l'œuvre de Vibert, élève des Didot : un gras pour placards, qu'il grava jusqu'au corps 108, et dont il fit une merveille d'unité, de proportions, de mise au point. ☞



## ANTIQUES &amp; ÉGYPTIENNES (romain et italique).


A B C D E F G H I J K L  
M N O P Q R S T U V X Y Z  
*a b c d e f g h i j k l m n*  
*o p q r s t u v x y z*  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*A B C D E F G H I J K L*  
*M N O P Q R S T U V X*  
*a b c d e f g h i j k l m*  
*n o p q r s t u v x y z*  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20. Alphabets d'Antique, capitales et minuscules, romain et italique.

**D** C'est alors que, propagées par les textes lithographiques, interviennent en typographie les reconstitutions de capitales anciennes, avec l'adjonction de minuscules de formes appropriées, ainsi que la doublure, pour chaque type « droit », d'une série « penchée », conformément à l'usage établi depuis Nicolas Jenson et Alde Manuce, et faisant loi.

21. Alphabets d'Égyptienne, capitales et minuscules, romain et italique.

**D** Sur le thème de l'empattement rectangulaire se constitua également le type « égyptienne », avec les mêmes particularités que pour l'« antique », en tant que famille bien caractérisée. 

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V X Y Z  
*a b c d e f g h i j k l m n*  
*o p q r s t u v x y z*  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J  
K L M N O P Q R S  
T U V X Y Z  
*a b c d e f g h i j k*  
*l m n o p q r s t u v*  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*A B C D E F G*  
*H I J K L M N*  
*O P Q R S T U*  
*V X Y Z*

*a b d e f g h i j k l*  
*m n o p q r s t u v*  
*x y z*  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0



type romain et de l'italique se trouvent tellement associés en typographie, qu'on ne peut concevoir aucune famille de lettres sans ces deux formules d'adaptation. L'antique et l'égyptienne eurent donc leur type italique ou penché. Sur le choix de ces expressions nous ferons la remarque suivante. Les minuscules d'antique et d'égyptienne ne comportent pas, comme l'italique du romain, une forme et des traditions spéciales; elles sont la reproduction exacte de leur type droit, simplement gravé en *pente d'italique*. La dénomination d'*antique penchée*, d'*égyptienne penchée*, qu'on leur applique parfois, est par conséquent beaucoup plus précise, beaucoup plus exacte que celle d'*italique*, qui implique des variantes assez sensibles du type romain, alors qu'il ne s'agit ici que de la *pente* donnée à des signes droits. □□□□□

**L**ES ITALIENNES. On désigne sous le nom d'*italiennes* un type de lettre très employé à l'époque du Premier Empire. Malgré son originalité propre, ce n'est qu'une égyptienne aux empattements de tête et de pied exagérément engraisés, avec, par contre, les traits verticaux intérieurs fortement amaigris; le type est caractérisé par ces deux oppositions de graisse. On le grava, comme ceux des autres familles, dans toutes les forces, sans omettre la forme penchée. Notre alphabet (22) est de l'œil le plus étroit.

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o  
p q r s t u v x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

## 22. Les Italiennes.

**D** Cette forme de lettre est une variété d'égyptienne. Son emploi fut assez courant pendant la période romantique. Son rôle semble être désormais limité aux gros corps d'affiches. ☞☞☞

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S  
T U V X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u  
v x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G  
H I J K L M N  
O P Q R S T U  
a b c d e f g h i j  
k l m n o p q r s  
t u v x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8

## 23. Capillaires et Maigrettes.

**D** Parmi les caractères que la lithographie créa, la «capillaire» est certainement le plus typique comme lettre de légendes. Son «large» est la «maigrette» à empattement triangulaire.



**L**ES CAPILLAIRES ET LES MAIGRETTES. ¶ La capillaire, création lithographique (23), fut par excellence, au siècle dernier, la lettre des légendes des dessins de la pléiade des Raffet, des Charlet, des Daumier et autres; chacun revoit, de mémoire, les bandes de ces lettres-cheveu soulignant les œuvres des illustrateurs de cette curieuse période. ¶ Elles eurent les honneurs de la gravure typographique et prirent place dans les titres au beau temps des mélanges (Restauration et règne de Louis-Philippe). Elles réalisaient le type *antique-égyptienne*. Leur rôle est désormais fini. La *graisse* les a tuées. ¶ Suivant la coutume de l'époque, tout allongé comportait son large. Le large à trait microscopique fut la *maigrette* (23), également imitée des caractères lithographiques. Son empattement légèrement triangulaire et l'absence de déliés dans le tracé de ses lettres classait ce type dans la série des latines. □

A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T U V X Y Z

a b c d e f g h i k j l  
m n o p q r s t u v  
x y z

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q  
R S T U V X Y Z

a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v x  
y z

24. Elzévir genre Claude Garamond.

**L**E MOUVEMENT ELZÉVIRIEN. ¶ A la période romantique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui vécut surtout d'éléments moyen-âgeux et trouva sa caractéristique dans le faux-gothique, succéda, sous le Second Empire, un retour de vogue en faveur des types elzéviriens, qui se partagèrent alors le succès des éditions avec les familles classiques et le Didot pur. ¶ C'est exactement en 1858 que Théophile Beaudouin lança, sous la dénomination d'*elzévir*, ses séries imitées des formes consacrées par Jenson et Garamond et qu'avait pour ainsi dire déterrées en 1846 l'éditeur Perrin, à la recherche d'un type de lettre pour son ouvrage sur les inscriptions antiques du Lyonnais. ¶ Nous donnons (fig. 24 à 28) les alphabets romain et italique des meilleurs elzévir d'édition. □

## TYPES ELZÉVIRIENS (romain et italique).

A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T U V X Y Z

**25.** Alphabet elzévir de Th. Beaudoire.

A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T U V X Y Z

A B C D E F G H I J K L  
M N O P Q R S T U V X  
a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v x

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T U V X Y Z

a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v x  
y z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

**26.** Un des meilleurs types d'elzévir pour labeur.

**D** Le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle vit se produire un mouvement rétrospectif en faveur des types des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles; les alphabets ci-dessus marquent les variétés d'interprétations d'époques auquel ce retour de vogue donna lieu.

A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T U V X Y Z

A B C D E F G H I J K L  
M N O P Q R S T U V X  
a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v x

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

**27.** Elzévir allongé dans le style de Fournier le Jeune.

A B C D E F G H  
I J K L M N O P  
Q R S T U V W  
X Y Z

A B D F M N  
P R T U

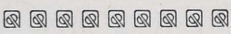
a b c d e f g h i j k  
l m n o p q r s t u v  
x y z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

**28.** Italique du romain elzévir ancien n° 27, avec ses lettres capitales ornées.



**L**ES LATINES. ¶ Bientôt on voulut étendre aux initiales elzéviriennes le développement qu'avaient reçu les initiales classiques, c'est-à-dire les doter de la *graisse* exigée pour le renforcement visuel de certaines lignes, de certains mots vedettes, et l'on aboutit à la création du type *latines* (29), qui doit être considéré, ainsi que nous le prouvons dans notre analyse du tome II, comme le *gras elzévirien*.

ANALYSE DU CARACTÈRE LATINES ¶ Les *latines* résultent de l'application de l'empattement triangulaire horizontal à pointes vives au type égyptienne, et cela dans les deux alphabets, d'une façon très uniforme. Exemple : 

A B C D E F G H  
I J K L M N O P  
Q R S T U V X Y

Z

a b c d e f g h i j  
k l m n o p q r s

t u v x y z

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

#### 29. Les Latines.

**L**a vogue elzévirienne nous valut aussi des recherches vers l'engraisement du trait et l'affinement de la forme d'où sortit le type « *latines* », variété élégante de la lettre romaine et de son empattement triangulaire.

¶ On pourrait objecter que le nom de *latines* qu'elles ont reçu implique une provenance

Egypt. Aa Bb Cc

Lat. Aa Bb Cc




Egypt. Ee Gg Hh

Lat. Ee Gg Hh

romaine, et que par conséquent elles doivent découler régulièrement de l'*elzévir*. Nous ne nions pas le fait. Les capitales d'*elzévir* comportent évidemment l'application de la base triangulaire d'empattement; mais la *minuscule* romaine *elzévir* procède d'une toute autre formule; car, comme nous l'avons démontré, l'attaque de son jambage vertical figure un empattement *incliné*. ¶ Dire encore que le type *latines* est l'application aux minuscules elzéviriennes du principe d'empattement qui régit leurs capitales, serait non

moins logique; cependant, il resterait à expliquer le jeu d'*extension* et de *rétrécissement*, de *maigreur* et de *graisse* auquel se prêtent les *latines* et qu'il ne sied pas d'appliquer à la forme reconnue immuable du romain *elzévir*. ¶ Dès lors, l'égyptienne remplit à merveille les



conditions de simplicité et de clarté réclamées pour une démonstration. D'autant que la question *graisse* joue ici un rôle capital. Par exemple, le *délié*, dans les *latines*, est toujours un peu fort de graisse : jamais il n'arrive à la finesse microscopique du Didot ou de l'initiale classique, de même qu'il est plus gras que celui de l'elzévir ; la graisse des déliés de l'égyptienne s'en rapproche donc d'une façon générale beaucoup plus, tout au moins pour les séries *maigres* ; car pour les séries *grasses* les proportions sont telles que l'assimilation à l'égyptienne ne laisse place à aucune objection. Exemple :   Ces principes admis et les alphabets comparatifs étudiés avec un peu d'attention, chacun pourra discerner, de quelque affublement qu'on la puisse parer, cette famille de lettres, dont le principe d'empattement comprend des nuances variées comme le montrent les spécimens ci-dessous : 

Egypt. **Ii Kk Ll Mm**

Lat. **Ii Kk Ll Mm**

Egypt. **Nn Pp Rr Vv**

Lat. **Nn Pp Rr Vv**

Exemple démontrant la transformation des lettres par la modification de l'empattement.

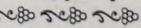
**H H H H H H H H H H H**

Formes variées de Latines.

**L**ES MONUMENTALES ET LES MONASTIQUES. Il nous faut maintenant définir la variété des types *monumentales* (30) et *monastiques* (31), qui se confondent : l'addition d'initiales à queue dans le premier — pour un emploi régulier de deux œils de capitales — étant la seule distinction du second. Leur caractéristique générale se trouve dans la maigreur du trait et la carrure de l'œil, c'est-à-dire que celui-ci est aussi large que haut, l'i et l's exceptés, bien entendu. Le trait d'empattement est excessivement

A A B C D E F G  
H I J K L M N O  
P Q R S T U V X  
Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8  
9 0

30. Les Monumentales.

**D** Sous-ordre des latines, elles s'en différencient par une exagération de l'empattement et sa direction franchement oblique et extérieure, puis par leur maigreur de trait. 






allongé, de coupe très effilée, et les retours des traits horizontaux, comme dans l'E, l'F et le T, ont une direction extérieure oblique. L'A a la pointe surmontée d'un empattement à cheval sur ses deux montants, sa barre centrale est facultativement droite ou s'orne d'une







A A B B C C D D E E  
F F G G H H I I J J  
K K L L M M N N O O  
P P Q Q R R R S S  
T T U U V V X X Y Y  
Z z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

31. Les Monastiques, petites et grandes capitales.

**D** De l'ordre des « monumentales », elles s'en distinguent seulement par l'appendice qui orne chaque lettre de leur alphabet d'initiales.  

des familles de lettres-types qui constituent le fonds des caractères typographiques dits *classiques* et sur l'emploi desquels vécut l'Imprimerie depuis son origine.  Naturellement, il se fit de ces formes-types des interprétations et des adaptations nombreuses, parfois poussées jusqu'à la haute fantaisie ; il y eut surtout multiplication, depuis le <sup>xviii</sup> siècle, de *lettres ornées*. En constituer le catalogue serait sans doute d'un vif intérêt ; mais ce travail, si on l'envisage au point de vue de l'enseignement de l'art typographique pur, n'est pas d'une nécessité absolue ; néanmoins, il est bon d'en avoir une idée générale et c'est ce que nous allons entreprendre dans la deuxième partie de cette étude de la Lettre, spécialement consacrée à l'emploi du matériel typographique de l'origine de l'Imprimerie à l'aurore du <sup>xx</sup> siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition de la production moderne.

pointe formée de deux quarts de cercle accolés ; le C et l'S ont leur terminaison en *pointe d'hameçon*. Les chiffres, avec leurs traits de terminaison d'une extrême finesse, n'offrent pas l'aspect de stabilité des autres signes.  On fit beaucoup usage, pour les souches, de gros corps de monumentales ornées d'entrelacs. Les monastiques trouvèrent leur emploi et leur succès dans la carte de visite.     



**E** N'ajoutant aux formes précédentes un spécimen des quatre types de caractères de labeurs en usage (36), ainsi que la série des principaux romains créés par l'Imprimerie nationale, nous aurons terminé l'analyse

## 32. ROMAINS CRÉÉS PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

1540. — CLAUDE GARAMOND. — Type dit de l'Université.

A B C D E F G	A B C D E F G
H I K L M N O	H J K L M N O
P Q R S T V X	P Q R S T V X
Y Z Æ Æ	Y Z Æ Æ U
a b c d e f g h i k.	a b c d e f g h i k
l m n o p q r s t	l m n o p q r s t
v x y z é à æ œ	v x y z é à & &
& & f f f f l l f b	ß sp ij st ll tt as is us
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1693. — PHILIPPE GRANDJEAN. — Le Romain du Roi.

A B C D E F G H I	A B C D E F G H I
J K L M N O P Q R	J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z	S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l	a b c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u v w	m n o p q r s t u v w
x y z & & f f l l f b	x y z & & f f l l tt
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0



## 33. ROMAINS CRÉÉS PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

1740. — LOUIS LUCE. — *Types poétiques.*

A B C D E F G H I	A B C D E F G H I
J K L M N O P Q R	J K L M N O P Q R
S T U V X Y	S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m	a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z	n o p q r s t u v w x y z
é à è ù â ê î ô û ç æ œ	é à è ù â ê î ô û ç æ œ
. : , ; - ' ? ! « » ( )	. : , ; - ' ? ! « » ( )
fi ffi ff fl m	ä ë ï ö ü fi ffi ff fl m
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1812. — FIRMIN DIDOT. — *Types millimétriques.*

A B C D E F G H I J	A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S	K L M N O P Q R S
T U V X Y	T U V X
a b c d e f g h i j k l m	a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z	n o p q r s t u v w x y z
é à è ù â ê î ô û ç æ œ	é è à ù á ê î ô û ç æ œ
. : , ; - ' ? ! ( )	. : , ; - ' ? ! « » ( )
fi ffi ff fl m	ë ï ï ü fi ffi ff fl m
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

## 34. ROMAINS CRÉÉS PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

1818. — Romain de JACQUEMIN.

A B C D E F G H I	<i>A B C D E F G H I</i>
J K L M N O P Q R	<i>J K L M N G P Q R</i>
S T U V X Y Æ	<i>S T U V X Y Ç</i>

a b c d e f g h i j k l m	<i>a b c d e f g h i j k l m</i>
n o p q r s t u v w x y z	<i>n o p q r s t u v w x y z</i>
é à è ù â ê î ô û ç æ œ	<i>é à è ù á é í ó ú ç æ œ</i>
. : , ; - ' « » ( )	<i>. : , ; - ' ( )</i>
ï ü fi ffi ff fl m	<i>fi ffi ff fl m</i>

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	<i>1 2 3 4 5 6 7 8 9 0</i>
---------------------	----------------------------

1825. — MARCELLIN LEGRAND. — Types de Charles X.

A B C D E F G H I	<i>A B C D E F G H I</i>
J K L M N O P Q R	<i>J K L M N O P Q R</i>
S T U V W X Y Z	<i>S T U V W X Y Z</i>

a b c d e f g h i j k	<i>a b c d e f g h i j k</i>
l m n o p q r s t u v	<i>l m n o p q r s t u v</i>
w x y z	<i>w x y z</i>

é à è ù â ê î ô û	<i>é à è ù á é í ó ú</i>
	<i>ff fl m fi ffi</i>

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	<i>1 2 3 4 5 6 7 8 9 0</i>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	<i>1 2 3 4 5 6 7 8 9 0</i>



## 35. ROMAINS CRÉÉS PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

1847. — MARCELLIN LEGRAND. — *Nouvelle gravure.*

A B C D E F G H I	A B C D E F G H I
J K L M N O P Q R	J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z	S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l	a b c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u v w	m n o p q r s t u v w
x y z	x y z
é à è ù â ê î ô û	é à è ù á é í ó û
. : , ; - ' § ? ! « » [ ] ( )	. : , ; - ' § ? ! ( )
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1904. — JULES HÉNAFFE. — *Caractère Jaugeon.*

A B C D E F G H I J	A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S	K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z	T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m	a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z	n o p q r s t u v w x y z
é à è ù â ê î ô û ç æ œ	é à è ù á é í ó û ç æ œ
. : , ; - ' § ? ! « » ( )	. : , ; - ' § ? ! « » ( )
& & f ff fi ffi fl ft fb	œ & f ff fi ffi fl ft fb
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

## 36. LABEURS CLASSIQUES

ELZÉVIR corps 9.

DEPUIS l'invention de l'Imprimerie, je ne crois pas qu'il y ait de dynastie plus célèbre, *ni de nom plus fameux et plus populaire que celui des Elzé-*

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 PARIS 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Classique FRANÇAIS, corps 9.

Pendant plusieurs années nous avons vainement essayé d'attirer le symbolisme vers d'autres buts : *il s'est énergiquement refusé à nous suivre. Dans les revues des*

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 PARIS 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Corps 9 DIDOT.

DEPUIS l'invention de l'Imprimerie, je ne crois pas qu'il y ait de dynastie plus célèbre, *ni de nom plus fameux et plus populaire que celui de la famille*

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 PARIS 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Corps 9 classique ANGLAIS.

Pendant plusieurs années nous avons vainement essayé d'attirer le symbolisme vers d'autres buts : *il s'est énergiquement refusé à nous suivre.*

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S

aaábqsty 1247 CÇGQRS CGQRS

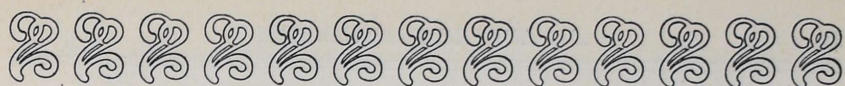
**N**ous ne pouvons mieux clore l'examen des différentes phases de cette étude rétrospective de la formation et du rôle du caractère romain, qu'en le montrant sous son aspect le plus usité en labeur classique, où nous le reprendrons pour le suivre dans son évolution moderne.



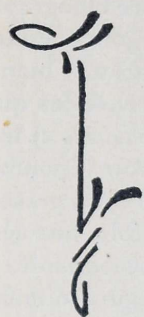


ON VOUDRA BIEN PROCÉDER A L'ÉTUDE DU CHAPITRE SUIVANT EN  
COMMENÇANT PAR L'EXAMEN DES FIGURES, LA LECTURE DES  
LÉGENDES ET DES TOPOS QUI FORMENT UN TOUT ÉLÉMEN-  
TAIRE; PUIS REVENIR ENSUITE AU TEXTE NUMÉ-  
ROTÉ, LEQUEL S'ENCHÂINE ÉGALEMENT ET DONT  
LA LECTURE DEVIENT D'AUTANT PLUS INTÉ-  
RESSANTE ET PROFITABLE QUE L'ON  
Y COMMENTE DES SUJETS DÉJÀ  
CONNUS OU DES CAS DONT  
ILS SONT LE PRÉTEXTE.





LA LETTRE  
MÉTALLIQUE  
DANS  
LE TITRE



ET LA  
PAGE DE TEXTE

*DE L'ÉPOQUE DES MANUSCRITS*

*A*

*LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE*





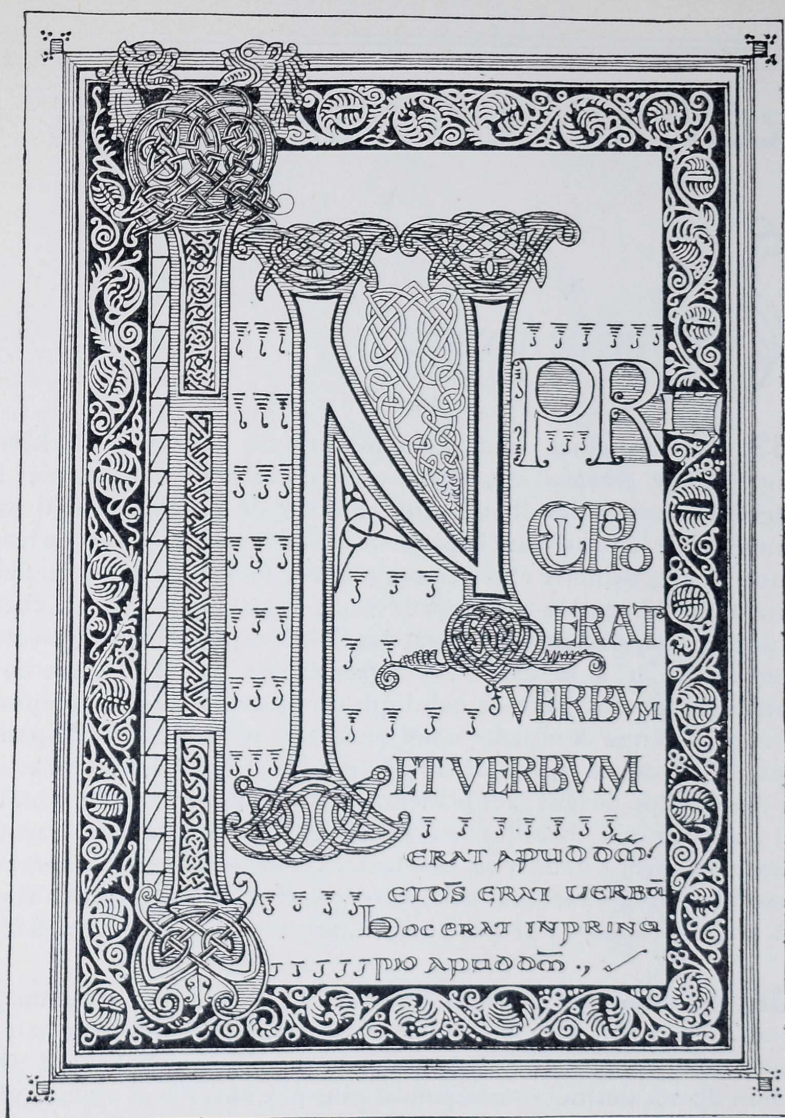
## PLAN DE CE CHAPITRE



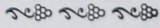
**N**OUS avons maintenant à étudier la création de la lettre métallique, à la suivre dans son évolution, dans le développement de sa forme, puis à en montrer les applications-types, l'ornementation d'époque ; en un mot, à faire l'historique du titre typographique et de la page de texte depuis l'origine jusqu'à nos jours. Pour parvenir à ce but nous emploierons la méthode qui nous a si bien servi dans le chapitre précédent et dont nous avons éprouvé les qualités de clarté et de rapidité ; de même que, pour les divisions et les lectures facultatives de notre texte, nous croyons pouvoir répondre aux exigences de toutes les catégories de lecteurs. ¶ Nous présentons donc, dans un ordre chronologique autant que possible, une série de spécimens choisis de façon à constituer une galerie parlante, suffisamment instructive par elle-même et dont chaque figure, numérotée, est accompagnée d'une légende et d'un bref commentaire sous forme de topo-vedette que s'assimilera facilement le lecteur tout en feuilletant l'illustration. Ces topos s'enchaînent, font corps les uns avec les autres, et leur ensemble est une condensation, un résumé de l'enseignement que nous voulons effectuer. ¶ Enfin, sous la même numérotation, le sujet de chaque topo se trouve repris dans le texte du chapitre, où il reçoit tous les développements qu'il comporte.







37. LES MANUSCRITS. — IX<sup>e</sup> siècle. Page d'un manuscrit carolingien. (B. B.-A.)

**N** Au temps nébuleux de l'an mil, soit presque cinq siècles avant l'invention de l'imprimerie, l'art du livre manuscrit et enluminé produisait des pages que la plus belle typographie moderne lui pourrait envier, tant pour l'élégance, la variété de la forme que pour le groupement des caractères, l'unité de style et l'harmonie de l'ensemble décoratif. 



## CRÉATION de la Lettre métallique.



A

L'ŒUVRE DE MAYENCE



**37.** Mettons-nous, pour commencer, en présence du Livre typographique *débutant sans titre*. Le degré de perfection auquel la calligraphie romane avait su porter le décor de l'*initiale* n'est-il pas admirable? Et, en analysant la page merveilleuse que nous avons tenu à placer en tête de notre étude comparative, comme un parfait modèle d'émulation, ne semble-t-il pas prouvé que ce que la typographie chercha durant cinq siècles, la calligraphie l'avait déjà réalisé cinq siècles auparavant? Car, si le texte du titre-frontispice, tel que l'usage en a établi la formule, diffère de celui qui servit de thème à la composition carolingienne dont nous nous occupons, le jeu des gros et petits corps de lettres, de la variété et de l'appropriation de leur forme, de leur disposition, de leur groupement; la nature des ornements dont ils sont accompagnés, habillés, ou qui les enchâssent, ce grand art de l'harmonie, dirons-nous, y est exactement le même que nous honorons aujourd'hui, que nous cultivons, vers lequel continuellement s'élancent nos aspirations... et que nous n'atteignons pas toujours! ☐☐☐

**38.** Si nous nous plaçons à rendre le juste tribut d'hommage auquel a droit l'art des copistes du moyen âge, nous devons pareillement nous empresser de reconnaître que l'heure vint où la production de ces derniers ne répondit plus aux besoins et où leur rôle dut prendre fin devant la nécessité où l'on se trouva d'innover en art graphique. On connaissait depuis longtemps la taille en relief. Ambroise-Firmin Didot rappelle que Pline vantait une invention *merveilleuse* et presque *divine*, qui permit à Varron de reproduire dans son livre des *Imagines* les portraits des personnages illustres et de les



38. LA XYLOGRAPHIE. — XV<sup>e</sup> siècle. Le Saint-Christophe et sa légende. (Cabinet des Estampes.)

**M**ais l'insuffisance de la production manuscrite du livre et de l'imagerie conduisit à rechercher des procédés de reproduction plus rapides. On commença d'abord par tailler en relief le texte des légendes accompagnant les images xylographiques. ❸❸❸



*multiplier à l'infini* ; procédé sans nul doute emprunté ou inspiré de la gravure des poinçons pour la frappe des monnaies, sceaux et médailles, pratiquée de toute antiquité. N'avait-on pas également relevé trace de procédés d'impression dès le *vi*<sup>e</sup> siècle en Chine, puis en Corée, en Perse, en Arménie et chez les Arabes, dont on cite un fragment du Coran obtenu par impression au *x*<sup>e</sup> siècle ? Cela, cependant, ne ressemblait que de très loin à la typographie mobile européenne du *xv*<sup>e</sup> siècle ; car dans tous ces essais, d'une façon générale, il ne s'agissait d'autre chose que d'une pierre, d'une planche de bois ou de métal quelconque, sur lesquels on avait gravé, soit en creux, soit en relief, une image ou un texte dont on obtenait la reproduction après encrage, par frotton ; c'est-à-dire de procédés et méthodes d'impression tabellaire. Ce principe trouva des applications variées : d'abord dans l'impression des étoffes (tapisserie de Sion), puis dans la confection des cartes à jouer, dont l'introduction d'Orient en Occident se fit par les relations commerciales du bassin de la Méditerranée, par les croisades et les pèlerinages en Terre-Sainte. Des cartes à jouer, le procédé s'étendit bientôt à la production des images de piété, qui eut un développement prodigieux dans les monastères et couvents du moyen âge, lesquels entretenaient, comme l'on sait, des corporations de copistes, de rubricateurs et d'enlumineurs. La xylographie d'édition, c'est-à-dire l'impression d'images en livres, devait naître de cette pratique, avec l'addition de légendes au bas de l'image gravée en relief sur planche de buis ou de poirier. La reproduction s'obtenait toujours par le procédé du *frotton*, qui consistait à charger de noir la planche de bois, puis à appliquer dessus une feuille de papier légèrement humectée pour faciliter l'adhésion ; on passait alors sur le papier, en appuyant doucement, un frotton de crin ou d'étoffe, jusqu'à ce qu'on ait obtenu une empreinte parfaite de l'image ou du texte. Et, comme autrefois les Chinois, les Japonais, les Coréens et autres peuples asiatiques s'en étaient assimilés la pratique, surgit l'idée d'assembler un certain nombre de feuilles et de constituer de petites brochures *anopistographes*, c'est-à-dire aux feuillets imprimés d'un seul côté. Ces ouvrages étaient surtout des *donats*, sortes de grammaires à l'usage des jeunes étudiants, ou des *speculums*, recueils de préceptes religieux, dont le débit était considérable. ¶ Cette méthode industrielle semble



39. LE LIVRE NYLOGRAPHIQUE. — xv<sup>e</sup> siècle. Page de la Bible des Pauvres. (Coll. Ed. Rouveyre.)

La taille de planches de texte vint bientôt permettre la confection de livres entiers. Les textes de la « Biblia Pauperum », sont la reproduction fidèle de l'écriture de l'époque. La taille des caractères y observe les abréviations en usage et l'on n'y relève rien qui ne soit une complète imitation des pratiques familières aux copistes.








est abondante, riche et notamment capable de constituer, sur l'ossature de la Lettre, un bagage à l'usage particulier de ceux dont la profession sera précisément d'en styliser et d'en multiplier les emplois.

Ne serait-ce que dans le but de juger de l'intensité de l'œuvre qui incombait à la fonderie de caractères, pour parvenir à DÉPOUILLER successivement LA LETTRE MOBILE des PRATIQUES de son exécution manuscrite, c'est-à-dire des blocs polyamatiques, des signes d'abréviations et arriver enfin à la LETTRE ISOLÉE, on devrait s'imposer comme un devoir cette étude des premiers vagissements typographiques pour le fécond enseignement général qu'on en retirera. ¶ Aussi croyons-nous devoir recomman-

der, à titre préparatoire, la vérification lettre par lettre du texte manuscrit de notre spécimen. Ce petit exercice aura le mérite de faire triompher

presque instantanément de recherches souvent très ingrates pour qui n'a pas de connaissances en paléographie. Ce simple *élément de pénétration*, si on a la patience de se l'assimiler, rendra attrayantes des investigations qui eussent paru inabordables sans son concours, dont le sujet même eût passé inaperçu, ou bien dont les répétitions eussent fini par rebuter. ¶ Dans ce texte on trouve donc à observer : 1° l'emploi des doubles lettres et lettres groupées, que nous indiquons en italique ; 2° les signes d'abréviations : voyelles surmontées d'un

 S'achent les roys  
et les princes que a touz leurs  
iubies, sages et folz riches & po  
uvres il sont debteurs ains pl  
aus pources que aus riches car  
il les doment plus gander & def  
fendre des iuures et violeres q  
leur font les riches

40. L'ÉCRITURE DES MANUSCRITS. — XIV<sup>e</sup> siècle. La *gotbique* du XIV<sup>e</sup> siècle. — Abréviations, lettres doubles ou groupées. (B. B.-A.)

¶ C'est ce qu'on peut vérifier dans ce spécimen tiré de l'« *Information des rois* » (Bibl. nat., ms. français 1950). Le technicien du Livre qui n'a pas eu le privilège de faire un séjour à l'École des Chartes y trouvera, en outre, nombre de sujets d'analyse ou d'observations curieuses. ¶



trait qui tient lieu de la consonne suivante supprimée, par exemple : aïs pour *ains*, iïures pour *injures*; dans certains cas, le trait remplace les dernières lettres d'un mot entier :  $\overline{q}$  pour *que*; puis des signes conventionnels de terminaison : ici c'est le *q* pour la terminaison

us (plus); 3° l'absence complète de ponctuation (sujet sur lequel nous reviendrons). Voici donc une mise au net de ce texte:

**O** mon ame qui es four  
mee ala diuine ymage  
Consider attendement quat  
belle et quant precieuse dieu  
te crea afin que tu len regar  
ties plus affectueusement ⁊

« Sachent les roys et les  
princes que a touz leurs  
subiezs sages et folz riches  
*sujets* *fols*

*sujets* *fols*  
et pources il sont *debteurs*  
*poivres* *ils* *débiteurs*

aīs pl<sup>9</sup> aus p<sup>9</sup>oures que aus  
ains plus aux p<sup>9</sup>ovres aux  
riches car il les doiuent

ils doivent  
plus garder et deffendre  
des iures et violēces q̄  
injuries violences que  
leur font les riches. »

**41.** L'ÉCRITURE DES MANUSCRITS. —  $\kappa^{\text{v}}$  siècle.  
*Gothique de la décadence. (B. B.-A.)*

**L**a seconde forme d'écriture qui pénétra dans le livre manuscrit, connue sous le nom de « gothique de la décadence », fut une imitation de la « cursive gothique » usitée dans les actes royaux, dans les pièces de procédure et autres emplois administratifs ou privés.






[illegible]



Ⓔ Notre spécimen est tiré d'un traité de Saint Bonaventure existant à la Bibliothèque nationale, ms. franç. 926. Quelques doubles

**D**epositio quid est? Par loca  
tionis que pposita alijs par  
tibus oratois signification  
eaz aut complet. aut mutat  
aut minuit. Depositioni quot accidunt  
Unus. Quid? Casus nū. Quot casus  
Duo: Qui? Actūs et abtūs. Da ppo  
sitiones acti casus: vꝫ ad. apud. ante  
aduersum. cis. cū. circa. cōtra. cōtrā.  
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta. ob  
pone. per. pꝫ. ppter. scdm. post. trans  
ultra. pꝫter. supra. cūcter. vsqꝫ. secus  
penes. Quō dicimus enī? Ad patrem  
apud villā. ante edes. aduersum inim  
cos. cis rēnū. cūtra forū. cūctū vicinō  
cūtra templū. contra hostes. erga pꝫ  
quos. extra terminos. inter naues. in  
tra mēia. infra tectū. iuxta inaccessum  
ob augerū. pone tribunal. pꝫ parietem  
pꝫ fenestrā. ppter disciplinā scdm fo

42. CARACTÈRES KYLOGRAPHIQUES. — Première forme : gothique angulaire. — Spécimen d'un Donat conservé à la Bibliothèque nationale. (B. B.-A.)

**E**t voici un spécimen de lettres taillées dans une planche de bois. C'est, avec un peu plus de régularité dans le trait et le compact obligé d'une page de livre, la reproduction fidèle de la gothique carrée à arêtes que nous connaissons (fig. 40) : même dessin, mêmes abréviations, le tout groupé dans un systématique tassement.     



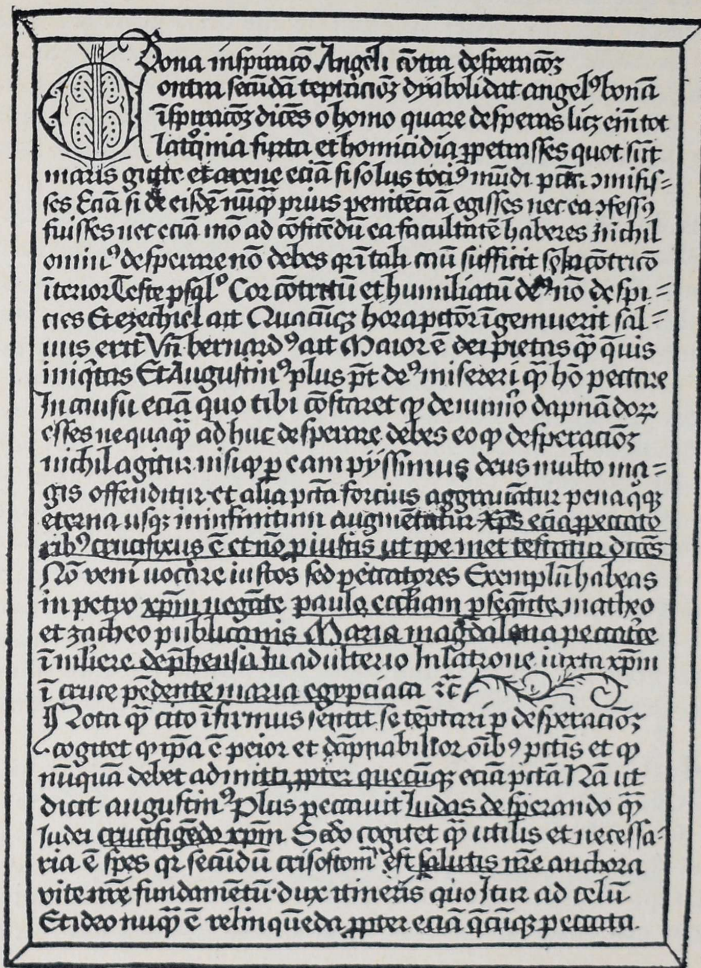
lettres, peu d'abréviations. Remarquer néanmoins le curieux tracé de *crea* de l'avant-dernière ligne. ¶ L'ensemble de cette pièce présente une exécution aussi parfaite que caractéristique. La sûreté du tracé des lettres est particulièrement remarquable et l'on ne saurait trop admirer l'égalité de force de trait obtenue dans le maniement du calame ainsi que son impeccable régularité; en un mot, ce manuscrit réalise un spécimen calligraphique de très grand intérêt. Son choix pour notre démonstration, et pour toutes ces raisons, est des plus heureux et des plus efficace. □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

**42.** Ces besoins n'empêchaient pas les copistes de réaliser une merveilleuse mise au point de la gothique angulaire, à l'imitation de laquelle l'interprétation xylographique produisit de vrais chefs-d'œuvre. Le *Donat* de notre série révèle une habileté de conception, une sûreté de taille auxquelles il n'y a absolument rien à reprendre. C'est la page de livre conditionnée selon toutes les règles de la logique, et Gutenberg — on pourrait l'affirmer — n'eut pas à puiser à d'autres sources les données ou l'inspiration de son premier caractère (53) aussi bien que la disposition du texte de la *Bible Mazarine* à laquelle il présida. Nous devons mentionner toutefois une réserve d'attribution signalée par Henri Bouchot, qui prend soin de faire remarquer que « d'après des constatations récentes » le *Donat* dont nous parlons « ne serait qu'une œuvre postérieure à Gutenberg, obtenue en reportant sur bois les caractères d'une forme préalablement composée pour l'impression ». Mais cela, dans quel but et pour quel avantage? Le fait serait-il vrai, qu'il n'infirmait en rien la pratique de cette forme de lettre par les xylographes. □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

¶ Ici une vague ponctuation apparaît, jetant quelque clarté, quelque précision dans la lecture. On remarque deux formes d'*r*, l'allemande et la française; le trait oblique sur l'*i*; des abréviations nombreuses; peu de doubles lettres, sauf pourtant un excès de doubles *pp*, avec ou sans adjonction de traits abrégatifs se traduisant par *per*, *pre*, *pro*, etc. Cette page possède en outre l'initiale ornée marquant alors le commencement d'un ouvrage, et fournit un exemple de l'usage déjà établi de l'emploi d'une capitale pour la première lettre de reprise du mot comportant l'initiale de commencement. □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□



43. Chez les *cartiers*, dans les monastères et même dans certaines industries, s'étaient formés de véritables maîtres dans l'art de la taille



43. CARACTÈRES KYLOGRAPHIQUES. — XV<sup>e</sup> siècle. Seconde forme : cursive gothique. Page de l'*Ars Moriendi*. (Coll. Tb. Belin.)

Avec non moins de netteté s'enlève la taille de la « cursive gothique »; ce qui décèle l'existence d'un admirable noyau de graveurs possédant à fond la technique de leur art.









44. RÉCLAME ILLUSTRÉE. — XV<sup>e</sup> siècle. Un prospectus de chapelier du temps de Louis XI.

**D** En résumé, le rôle de l'Imprimerie se trouvait si admirablement préparé qu'à son berceau cet art aux adaptations multiples possédait déjà en floraison presque toutes les branches de son épanouissement moderne. Cette épreuve xylographique, découverte dans une vieille reliure de la Bibliothèque nationale, en témoigne avec une intensité et une originalité qui nous confondent. ~~~~~







voie principale des recherches, et tout juste bons à dérouter celui qui n'a pas à *muser* et ne demande qu'à marcher droit au but. Nous éviterons, dans notre étude, l'encombrement de ces *à-côtés*, en laissant aux ouvrages spéciaux le soin de s'étendre sur la filiation de l'idée d'imprimerie à travers les âges, depuis l'origine de l'alphabet phonétique, qu'on dut toujours avoir la préoccupation de fixer en se basant sur l'axiome connu : « La parole s'envole et les écrits restent ». Néanmoins, il est indispensable au but spécial que nous poursuivons ici de préciser quelque peu les conditions de la formation du premier atelier typographique. ¶ D'abord, nous nous rangeons pleinement à l'avis des Claudin et des Bouchot, basé sur la présentation de documents péremptoires, pour reconnaître en toute certitude à Gutenberg le mérite et la gloire de l'invention de l'Imprimerie. ¶ A quelque titre qu'on puisse considérer les relations professionnelles de Gutenberg avec l'orfèvre Procope Waldfoghel, qui à Avignon, en 1444, tenta l'exploitation d'un projet se rapprochant de notre actuelle *machine à écrire*; quoi qu'on puisse inférer de leur séjour simultané à Mayence, dont l'évêché, à l'époque, était suffragant de celui de Prague (ville dont tous les deux sont dits parfois originaires), raison invoquée pour prétendre à des recherches communes exploitées par l'un au détriment de l'autre; quelle que soit, en outre, la supputation d'une filiation arméno-persane de la gravure de caractères mobiles asiatiques par la colonie arménienne d'Amsterdam au *xiv<sup>e</sup>* siècle, conduisant à la légende de Laurent Coster, relativement à la façon dont il aurait eu l'idée de la lettre mobile; nonobstant, enfin, la liste — agitée comme à plaisir pour tenter d'égarer l'opinion au profit d'intérêts divers — de nombreux personnages qualifiés d'imprimeurs *plus d'un siècle avant la date véritable de l'invention de la Typographie*, et qui n'étaient que des *cartiers*, figurant dans les rôles d'imposition des métiers sous la dénomination de *tailleurs de molles* ou de *moules* de cartes : le seul fait patent est l'établissement par Gutenberg, en 1454, d'un atelier utilisant des caractères gravés en poinçons, frappés dans des matrices et fondus séparément, composés ensuite et justifiés en lignes pour établir des pages imposées et serrées en formes, lesquelles, transportées sur le marbre d'une presse, sont enduites du côté de l'œil d'une légère couche d'encre consistante, sur laquelle on pose la feuille de papier ou de parchemin; le tout, étant alors poussé sous la platine de la presse, l'ensemble des



caractères réunis sous la surface de la platine se trouve d'un seul coup, par le tirage d'un barreau fixé à la vis centrale de pression, reproduit avec une netteté parfaite ; un repérage méticuleux permet ensuite de recommencer l'opération au verso de la feuille, et celle-ci et les suivantes une fois juxtaposées, le Livre est constitué, sa reproduction indéfinie assurée : l'Imprimerie est inventée ! ¶ On est peu fixé sur les origines de Jean Gaensfleisch, dit Gutenberg. Les uns le font naître en 1397 à Mayence, d'autres en 1412 à Prague, dans un endroit du nom de Kutenberg. Il aurait même été reçu bachelier ès arts de Prague en 1445, au cours d'un voyage qu'il y fit avant de fixer, en 1448, sa résidence à Mayence. Les auteurs ne sont d'accord que sur un point, c'est qu'il était de famille noble exilée. ¶ Ceci explique que son attention ait pu être attirée, au cours de ses pérégrinations forcées, sur les travaux entrepris de différents côtés pour substituer à la gravure xylographique un moyen plus rapide et plus économique de reproduction des textes. ¶ Laurent Jansson, de Coster, c'est-à-dire le *Trouveur*, avait déjà publié plusieurs éditions du *Speculum humanis salvationis*, donnant toutes les apparences de textes composés en caractères mobiles en bois ; mais les frais énormes causés par la taille une à une de chacune de ces lettres, le peu de résistance de la matière, l'obligation d'en rester avec elles à la pression au frotton ainsi qu'au feuillet anopistographe, laissaient le champ libre aux *chercheurs*. Le métal seul pouvait résoudre le problème, et c'est bien cette opération que Gutenberg mûrissait quand à Strasbourg, en 1439, il s'associait avec deux artisans de la ville, soi-disant pour la fabrication de *miroirs*, dans lesquels on doit entendre l'impression des *speculums*, sortes d'ouvrages mystiques très répandus à l'époque à l'aide de la xylographie. La mort d'un des associés porta le trouble dans l'organisation et, à la suite d'un procès intenté par les héritiers du défunt, on apprit que le domestique de Gutenberg, sitôt après la mort de l'associé, « avait couru à l'atelier pour faire déplacer et mêler quatre formes mises dans une presse ». On y représenta Gutenberg comme « cachant certains *arts* pour lesquels l'acte d'association ne stipulait rien ». ¶ Henri Bouchot, qui a étudié et apprécié consciencieusement tous les documents concernant la personnalité de Gutenberg et ses infortunes d'inventeur, déclare ceci : « Un fait prouve bien « que les recherches portaient sur la fabrication de caractères métal-







« Trucken ! l'Imprimerie ! le mot était trouvé, et depuis ce jour « l'usage le consacra ». ¶ Il est donc établi qu'avant 1439, Gutenberg poursuivait des recherches en vue de la reproduction des textes et qu'il y consacrait toute son activité ; qu'il se préoccupait de substituer aux alphabets en bois des caractères de métal, plus économiques et plus résistants. Il lui restait à trouver une presse pour réaliser la netteté de l'empreinte et à résoudre l'impression sur les deux côtés des feuillets. ¶ C'est au cours de ces recherches, qu'ayant pu rentrer à Mayence, l'idée lui vint de publier une *Bible*. Mais la gravure des caractères le conduisait à la ruine, lorsqu'il fit la connaissance d'un nommé Fust, qui mit à sa disposition 1.100 florins, somme qui ne put suffire à le tirer d'embarras. Fust, qui par contrat lui prêtait à 6 % d'intérêt, le pressait d'aboutir. A ce moment, Pierre Schoiffer de Gernsheim, dessinateur de lettres et ancien étudiant de l'Université de Paris, entra dans l'atelier de Gutenberg, pénétra les secrets de l'inventeur et par l'étalage de son habileté et l'aiguillon d'une forte ambition, arriva à capter la confiance de Fust, lequel non seulement remit de nouveaux fonds dans l'affaire, mais, pour s'attacher le concours du jeune graveur, lui fit épouser sa petite-fille. ¶ Alors seulement l'atelier posséda réellement des éléments d'action, puisqu'il était prêt à satisfaire aux demandes de reproduction des *Lettres d'Indulgences* accordées par le pape Nicolas V aux fidèles qui voulaient aider en deniers le roi de Chypre, en lutte contre les Turcs ; ce qui motiva la première manifestation typographique, c'est-à-dire l'impression de types mobiles au moyen d'une presse. ¶ Notre spécimen appartient à l'édition dite de 31 lignes. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**47-48.** Les variantes de caractères de gros texte et d'initiales, qui particularisent les deux éditions connues des *Lettres d'Indulgences*, ajoutées à la suppression de la cursive du petit texte courant de la lettre, ne s'expliquent que par l'obligation d'empêcher la contrefaçon d'exemplaires mis en vente ; on est donc en droit de conclure que la destruction des formes et l'anéantissement des caractères eux-mêmes fut une mesure imposée par les négociateurs de ces éditions. Exception fut faite seulement pour les grosses gothiques, caractères de fonds des inventeurs et — les faits autorisent cette croyance — déjà affectés à la composition des *Bibles* qui parurent ensuite à deux



années d'intervalle. Ce qui, en tout cas, ne peut être mis en doute — et ce dont nos reproductions sont la preuve certaine — c'est que la gra-

**V**niuersis                      paulinus  
**M**isereatur tui æ      Forma plenissime absolutionis et remissionis in vita  
**M**isereatur tui æ      Forma plenarie remissionis in mortis articulo

47. PÉRIODE DES RECHERCHES. — 1454. Caractères de la Bible de 36 lignes, dite *Bible de Mayence* (1458), employés dans la *Lettre d'Indulgences* de 31 lignes (1454). (Coll. Ed. Rouveyre.)

**L**a confection des « Lettres d'Indulgences », d'après les ressources de l'atelier de Gutenberg, Fust et Schoiffer, a donné lieu à des remarques qui, tout en différenciant les éditions, jettent une vague lueur sur les faits si confus de cette période d'élaboration. Ainsi, dans la « Lettre » de 1454, dite de 31 lignes, les caractères de grosse gothique sont les mêmes qui servirent à composer la « Bible latine » de 36 lignes, publiée par Gutenberg seul en 1458; tandis que l'initiale V et les deux M, de même que le caractère de petit texte, ne reparurent plus dans aucune production du célèbre inventeur ni dans celles de ses anciens associés. ¶

**U**niuersis                      Paulinus  
**M**isereatur tui æ      Forma plenissime absolutionis et remissionis in vita  
**M**isereatur tui æ      Forma plenarie remissionis in mortis articulo

48. PÉRIODE DES RECHERCHES. — 1455. Caractères de la Bible de 42 lignes, dite *Bible Mazarine* (1456), employés pour la *Lettre* de 30 lignes (1455). (Coll. Ed. Rouveyre.)

**L** Pareille constatation s'applique à la « Lettre d'Indulgences » publiée l'année suivante. Le gros texte, variante de celui de 1454, se retrouve dans la composition de la « Bible Mazarine » de Fust et Schoiffer; et l'on peut noter également que si la cursive de texte est la même que dans la précédente « lettre », l'initiale U et les deux M sont nouvelles. Néanmoins, comme celles de la première édition, on les voit disparaître après tirage. ¶

vure en était terminée et la fonte en cours d'exécution lors de la réquisition de l'ensemble du matériel pour l'impression des *Lettres d'Indulgences* de 1454. ¶

49. Après ce premier résultat (édition des *Lettres d'Indulgences*), qui fut un succès, Fust et Schoiffer ne songèrent qu'à s'approprier







le bénéfice de l'invention, en rompant avec Gutenberg. Celui-ci, qui pouvait avoir déjà commencé sa *Bible*, dut abandonner tout son matériel sur la demande de remboursement que lui présenta Fust. ¶ La rupture se produisit en novembre 1455. Gutenberg reconstitua un atelier avec le secours de fonds étrangers et s'appliqua à rattraper l'avance que ses anciens associés avaient maintenant sur lui. Les problèmes de gravure et de fonte qu'il avait de nouveau à résoudre, en dehors de l'expérience et des aptitudes acquises par Schoiffer, ne lui permirent pas d'arriver premier. Cette lutte est consignée dans la *Chronique des Souverains pontifes et Empereurs*, imprimée à Rome en 1474, qui dit, à l'année 1459, que Fust et Gutenberg, *chacun chez soi*, tirent 300 feuilles de Bible par jour. ¶ Fust et Schoiffer, en possession de l'entreprise, terminèrent en hâte l'œuvre de Gutenberg. Grâce à leur avance, ils furent en état de lancer cette édition, dite de 42 lignes, conçue et préparée par le maître, dès 1456. On est frappé de la similitude d'aspect de ses caractères avec ceux du *Donat* (42), ce qui décèlerait une imitation voulue. Dans l'ensemble de son établissement, du reste, ce premier monument important de l'art typographique révèle de la façon la plus claire les difficultés qu'eurent à vaincre les metteurs au point de la nouvelle invention pour lui conserver l'illusion du travail à la main. Ce résultat, on peut bien l'imaginer, ne s'obtint qu'en multipliant les poinçons de doubles, triples et quadruples lettres, de façon à conserver les liaisons et les groupements de la traduction manuscrite. ¶ Ce qu'il est très important de se représenter, c'est que la substitution de la lettre mobile à la planche xylographique ne fut pas complète d'un seul coup, c'est-à-dire du jour au lendemain ; elle donna lieu au contraire à un régime polytypique, lequel en marqua la transition. Nous en étudierons les phases en débutant par une analyse de ce premier fragment de la *Bible Mazarine*, qui commence la deuxième colonne de la page initiale. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ A première vue, la lecture de ce texte semble inabordable pour qui ne possède pas la clef des abréviations qui l'encombrent. De plus, on reste confondu quand on envisage qu'aux poinçons nécessités pour leur fonte métallique dut s'ajouter le nombre déjà considérable des signes alphabétiques ordinaires, plus celui des groupes de lettres, qui sont légion. ¶ Tentons pourtant de pénétrer dans ce chaos et de nous



doctrina tenera adhuc et ladens. viri  
iusti erudit infācia. Prīm⁹ apud eos  
liber. vocat bresith: quē nos genesim  
dicim⁹. Scōs ellesmoch: qui exodus  
appellat. Tercius vageetra: id ē leuitic⁹.  
Quart⁹ vagedaber: quē numex voca=  
mus. Quir⁹ elleaddabari m: q̄ deucono=  
mū p̄notat. Hi s̄ quinq; libri moysi:  
quos pprie thorach id ē lege appellāt.  
Scdm p̄phoz ordine faciūt: et incipi=  
unt a ihu filio naue: qui apud illos  
iosue bennum dicāt. Deinde subtegūt  
sopthym id est iudiciū liby: et in eūdem  
cōpingūt ruth: quia in diebz iudiciū:  
frā ei⁹ narrat historia. Tercius sequi=  
tur samuel: quem nos regnoz p̄mū ⁊  
scdm dicim⁹. Quart⁹ malachim id ē

49. PREMIER ATELIER TYPOGRAPHIQUE. — 1456. Fragment de la Bible Mazarine,  
dite de 42 lignes (grandeur d'œil exacte). (B. B.-A.)

**L**a « Bible Mazarine », ainsi nommée parce que l'exemplaire de Mazarin servit à faire  
les constatations d'antériorité entre elle et la Bible dite « de Mayence », fut commencée  
sous l'association Gutenberg, Fust et Schoiffer, et publiée par ces deux derniers seulement  
en 1456. Elle est le « premier livre » produit en caractères mobiles.    

⁊ reconnaître. Eliminons d'abord quelques figures de lettres dont le



calibre et la ligne des contours ne laisse aucun doute sur la répétition d'une même empreinte ; nous distinguons alors tous les signes de l'alphabet minuscule : *a, b, d, e, g, i* avec empattement de tête et de pied et surmonté d'un trait en demi-cercle, *l* avec excroissance à la hauteur des minuscules, *m* complet, *n, o, p, q, r* complet, *s, t, u, x* et *y*. Ces lettres une fois bien dans l'œil, par l'observation de leur répétition au cours de la page, on peut reprendre la lecture et dès le premier mot on se trouve en présence du groupe de lettres *et* fondu d'un seul bloc ; puis, en suivant, on relèvera *ten, cten, sti, er, ci, re, si, el, es, pp, cr, ti, ed, ber, da, ba, ri, de, th, ch, fi, su, ei, te, st, eu, co, eb, cu*. ¶ Une troisième lecture pour la vérification des abréviations. Dès la deuxième ligne c'est le *t* surmonté d'un petit *z* ou d'un *z* grossier, dont la traduction est *ur* ; puis c'est l'*a* avec trait dessus pour *an* ; le *g* après *Prim*, qui fait *us*. Troisième ligne : l'*e* avec trait supérieur pour *em* (*quem*). Quatrième ligne : *S* pointé pour *Se*, *c* pour *cun*, *d* pointé pour *du*, soit *Scds* pour *Secundus*. Puis les *ur*, les *us*, les *em*, se succèdent, rencontrant, à la cinquième ligne, un *e* avec trait faisant *est*, et à l'avant-dernier mot de la sixième ligne un ; remplaçant (cas inusité) *os* dans *numeros*. Septième ligne : *i* avec trait pour *in* dans *quintus*, *q* avec petit *i* pour *qui* ; *t* pointé pour *ter* dans *deuteronomium*, qui se termine à la huitième ligne par un *u* coiffé d'un trait. A la suite, le mot *prenotatur* avec un *p* à trait pour *pre* ; puis *t* à trait pour *unt* (*sunt*), *qz* pour *que* (*quinque*) ; à la quinzième ligne, le mot *facta* où le premier *a* et le *t* sont remplacés par un trait unique sur *ca*. ¶ Alors, il ne reste plus guère à noter que l'absence de capitale aux noms propres comme *Moyse, Josué, Ruth, Samuel, Malachim* ; puis un *i* sans empattement de tête ni à gauche en pied, spécial pour les cas d'accolement ; ce que nous résumons dans une reprise du texte ci-dessous, en mettant en *italique* les lettres soudées formant bloc et en **gras** celles remplacées par des abréviations. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

- « *doctrina tenera adhuc et lactens. viri*  
 « *iusti eruditur infancía. Primus apud eos*  
 « *liber vocatur bresith : quem nos genesim*  
 « *dicimus. Secundus ellesmoth : qui exodus*  
 « *appellatur. Tercius vagecra : id est leviticus.*  
 « *Quartus vagedaber : quem numeros voca-*



« mus. **Quintus** elleaddabarim : **qui** deuterono-  
 « mium **prenotatur**. Hij **sunt** **quinque** libri moysi :  
 « quos **proprie** *thorach* id **est** **legem** appellant.  
 « **Secundum** **prophetarum** **ordinem** faciunt : et incipi-  
 « unt a ihu<sup>(1)</sup> *flilio naue* : qui apud illos  
 « *iosue bennum* dicitur. Deinde *subtexunt*  
 « *sophym* id est **iudicium** **librum** : et in *eumdem*  
 « *compingunt* *rutb.* quia in *diebus* **iudicium** :  
 « **facta eius** narratur **historia**. Tercius sequi-  
 « tur *samuel* : quem nos **regnorum primum** et  
 « **secundum** dicimus. Quartus *malachim* id est

(1) Abréviation de *Jesu*.

**50-51.** L'usage des abréviations est très ancien. Il eut pour cause la recherche d'un moyen d'enregistrer le discours avec rapidité par des signes abrégatifs conventionnels. Ce serait tout simplement l'origine de la *sténographie* moderne. ¶ On donnait à ces abréviations le nom de *notes*. Les plus célèbres sont celles de Tiron, affranchi de Cicéron, qui en inventa un nombre considérable. Sénèque passe pour en avoir recueilli cinq mille. ¶ L'invention des notes tironiennes est attribuée aux Grecs et remonterait à Xénophon. On cite à leur propos, rapporte M. Edouard Rouveyre d'après Gabriel Peignot, « que lorsque  
 « Caton prononça son discours pour combattre l'avis de Jules César  
 « au sujet de la conjuration de Catilina, Cicéron, alors consul, posta,  
 « en divers endroits du Sénat, des *notaires*, c'est-à-dire des *écrivains*  
 « en *notes*, pour copier la harangue. » ¶ L'usage des notes tironiennes cessa en France à la fin du ix<sup>e</sup> siècle, bien qu'à ce moment les manuscrits s'emplissent d'abréviations diverses ; leurs seuls vestiges consistèrent en l'abréviation d'*et* par 7 et d'*us* par 9. ¶ La xylographie, de même que la typographie, à leur origine, les firent revivre et les adoptèrent en bonne partie, tant pour simuler les habitudes manuscrites que pour satisfaire au besoin de contenir dans un espace restreint le plus de matière possible. ¶ L'abréviation, nous le verrons bientôt, fut également, pour les premiers imprimeurs, une ressource précieuse dans la justification des lignes. La grosseur des premiers caractères créant des difficultés pour la coupure des mots, l'espace-



ment et la justification, on usait de l'abréviation; la lettre que l'on supprimait était remplacée par un accent ou un trait conventionnel sur la lettre précédente. ¶ Dans les manuscrits, les abréviations de

Propter triplicē materiā q̄ iuenitur ī ea  
Sūt enī ī candē la lumē lignē et cerā  
Sic ī xp̄o caro aīa ⁊ diuinitas vera  
hec candē la p̄ hūano giē ē deo oblata  
Per q̄ nox tenebrarū urārū ē illuīata

50. LES ABRÉVIATIONS. — XV<sup>e</sup> siècle. Abréviations usitées avant l'invention de l'imprimerie. — Extrait du *Speculum humanae saluationis*, xylographe sans date. (Coll. Ed. Rouveyre.)

¶ Les abréviations furent la plaie des ouvrages manuscrits comme des compositions xylographiques. ¶

Facies et altare de lignis sethim.  
quod habebit quinq; rubicos in  
longitudine: ⁊ totū in latitudine id  
est quadrū: et tres rubicos in altitudi  
ne. Cornua autē p̄ quatuor angulos  
ex ip̄o erūt: et op̄es illud ece. Faciesq;

51. LES ABRÉVIATIONS. — XV<sup>e</sup> siècle. Abréviations usitées à l'origine de l'imprimerie. — Tiré de la *Bible* de Gutenberg (sans date). (Coll. Bernard Quaritch.)

¶ La typographie, à ses débuts, dut adopter l'usage des abréviations, autant pour des raisons d'imitation des manuscrits que pour des nécessités techniques. ¶

*per*, de *pro* et de *pra*, sujettes à confusion, se représentaient de la façon suivante : *per* par un *p* dont la queue était coupée d'un trait; *pro* par un trait courbe sortant de la tête du *p*; *pra* par un trait surmontant la lettre. Nos analyses de quelques fragments d'époque, jointes à ces

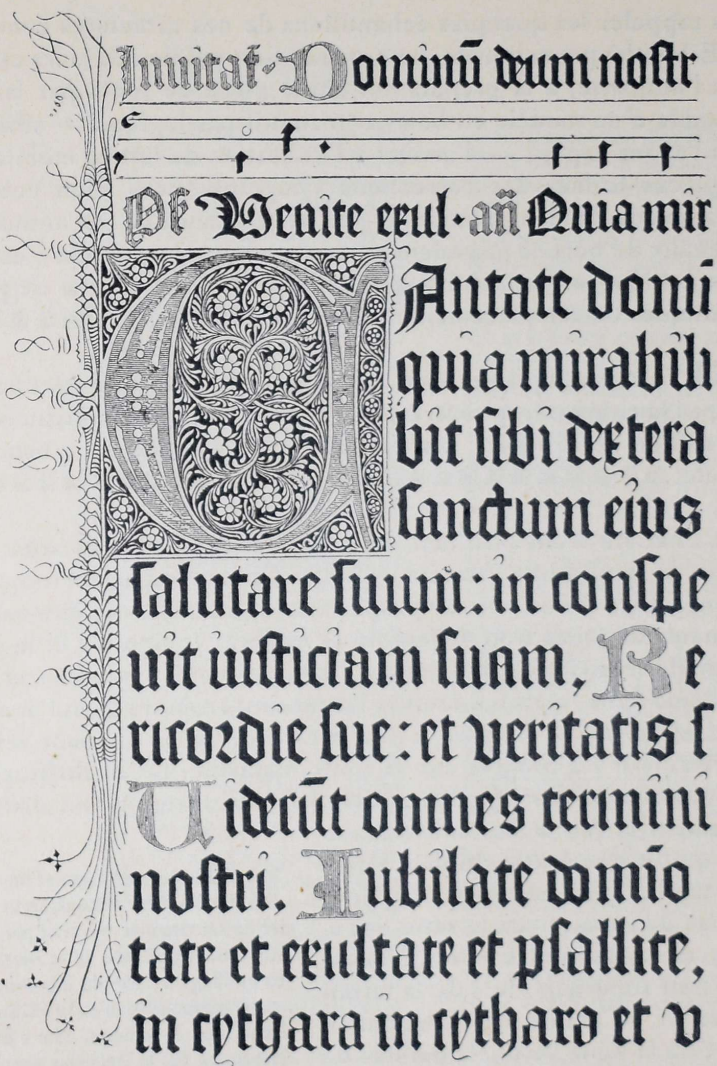












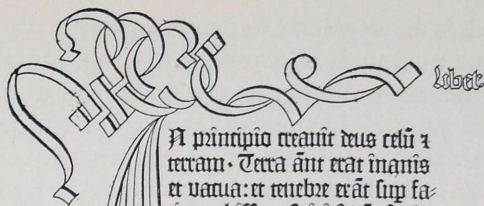
52. CARACTÈRES EN BOIS. — 1457. Fragment du premier Psalterium de Fust et Schoiffer. Premier livre daté. (Coll. de M. l'abbé Gounelle.)

**D**Après la publication d'un premier ouvrage en caractères métalliques, on est quelque peu surpris de constater, chez Fust et Schoiffer, un retour à la lettre mobile « en bois ».









libet

**A** principio creauit deus celū ⁊ terram. Terra autē erat inanis et uacua: et tenebre erāt sup faciem abyssi: et spirit⁹ dñi ferebatur sup aquas. Dixitq; deus. Fi at lux. Et facta est lux. Et uidit deus l'cē q; esset bona: et diuisit lucem a tenebris. appellauitq; lucem diē et tenebras noctē. Factūq; est uesp̄e ⁊ mane dies unus. Dixit quoq; deus. Fiar firmamentū in medio aquarū: ⁊ diuidat aquas ab aquis. Et fecit deus firmamētū: diuisitq; aq̄s que erāt sū firmamēto ab hys que erāt sup firmamentū: et factū est ita. Vocauitq; deus firmamētū celū: et factū est uesp̄e et mane dies sc̄ḡs. Dixit uero deus. Congregent̄ aque q̄ sū celo sunt in locū unū ⁊ appareat arida. Et factū est ita. Et uocauit deus aridā itam: congrega-  
sonesq; aquarū appellauit maria. Et uidit deus q; esset bonū. ⁊ ait. Germinet ita herbam uiuentē et facientē sementē: ⁊ lignū pomiferū facies fructū iuxta genus suū: aut sementē in semetipso sit sup itam. Et factū est ita. Et paullit̄ terra herbā uiuentē ⁊ facientē sementē iuxta genus suū: lignūq; facies fructū ⁊ habens unūq; sementē sc̄dm speciem suā. Et uidit deus q; esset bonū: et factū ē uesp̄e ⁊ mane

dies tercius. Dixitq; autē deus. Fiant luminaria in firmamēto celi. ⁊ diuidant diem ac noctē: et sint in signa et tempa. ⁊ dies ⁊ annos: ut luceat in firmamēto celi et illuminent itam. Et factum est ita. Fecitq; deus duo luminaria magna: luminare maius ut p̄ss̄et diē et luminare minus ut p̄ss̄et noctē: ⁊ stellas. ⁊ posuit eas in firmamēto celi ut lucerent sup itam: et p̄ss̄ent diē et noctē: ⁊ diuideret lucem ac tenebras. Et uidit deus q; esset bonū: et factū est uesp̄e et mane dies q̄rtus. Dixit etiā deus. Producant aque reptile aīe uiuentis et uolante sup itam: sū firmamento celi. Creauitq; de⁹ cetē grandia: et om̄em animā uiuentē atq; inorabile quā. p̄duccant aque ī species suas: et om̄e uolante sc̄dm genus suū. Et uidit de⁹ q; esset bonū. benedixitq; ei dices. Cresce et multiplicamini. ⁊ replete aquas maris: autēq; multiplicetur sup itā. Et factū ē uesp̄e et mane dies q̄ntus. Dixit quoq; deus. Producat terra aīam uiuentē in genere suo: iumenta et reptilia. et bestias terre sc̄dm sp̄s suas. Factū ē ita. Et fecit deus bestias ite iuxta sp̄s suas: iumenta et om̄e reptile terre in genere suo. Et uidit deus q; esset bo-

53. ATELIER DE GUTENBERG. — 1458. Fac-similé (réduit) de la Bible de Mayence (édition de 36 lignes, sans date ni nom d'imprimeur), imprimée par Gutenberg avec des caractères gravés, frappés et fondus par lui. (Album Duvrger.)

le guillemet, et d'autres encore qui peuvent être relevés. Les capitales sont bien gothiques; cependant on peut signaler l'A de commence-



ment et le *D* de *Domnique*, à la dix-septième ligne, d'inspiration *caroline* et très voisine de la forme romaine. ¶ N'omettons pas une remarque importante. A première vue, un praticien jugera du travail de justification des lignes de cette page et découvrira les moyens employés. Il verra que, suivant les nécessités, les mots sont mis en leur entier ou garnis d'abréviations qui régularisent la longueur de la ligne et facilitent sa justification, généralement serrée et très également blanche, cette pratique l'y aidant beaucoup. Il est peu de lignes qui ne donnent matière à observer sur ce point; néanmoins, pour ne pas nous étendre outre mesure, nous nous bornerons à attirer l'attention sur les 18°, 19°, 20°, 21° et 24° lignes de la seconde colonne, absolument concluantes comme appropriations d'abréviations. Enfin, une ponctuation assez variée sectionne déjà ce texte; profitons-en pour placer ici une note à son sujet (\*).

(\*) **LA PONCTUATION.** — Nous relevons dans l'ouvrage si documenté de M. Edouard Rouveyre, *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, les notes suivantes qui ont ici leur place marquée : On fait remonter à Aristophane la ponctuation des manuscrits et l'on accorde même à ce grammairien l'invention des signes distinctifs des parties du discours. Les Grecs et les Romains ont séparé chaque mot par un *point*, quelquefois par deux, dans les inscriptions et les monnaies. Ils ont distingué les pauses et le sens complet ou incomplet du discours de la même manière, et dans l'origine par un espace blanc. Le point seul, placé tantôt en haut, tantôt en bas, tantôt au milieu de l'espace qui suivait la dernière lettre, marquait ces trois sortes de distinctions. L'une n'était qu'une petite pause, nommée *komma* chez les Grecs, *incision* chez les Latins, *virgule* en France. Dans les éditions du *xv*<sup>e</sup> siècle, elle est désignée par une ligne oblique. La seconde était une pause un peu plus grande, mais qui laissait encore l'esprit en suspens; on l'appelait *kola* chez les Grecs, *membrum* chez les Latins; on la note par deux points perpendiculaires. La *demi-membrène* ou *semi-kolon* est distinguée par un point et une virgule. La dernière pause, terminant le sens complet du discours, se marque par un *point*, mais au bas du mot; au *xv*<sup>e</sup> siècle il a la figure d'une étoile. Les premiers ouvrages imprimés se font remarquer par l'absence de virgules, de points-virgules et de toute autre ponctuation; cela peut s'expliquer par le fait que les imprimeurs reproduisaient généralement la ponctuation des manuscrits comme elle se trouvait transcrite. — Charlemagne avait si bien senti la nécessité de la ponctuation pour l'intelligence des auteurs, qu'il la fit rétablir selon des règles tirées de la version latine de la *Bible* par saint Jérôme; il en fit même un des points les plus importants de ses *Capitulaires*. — Démosthène, Cicéron, saint Jérôme ont introduit les *stiques* ou divisions en versets ou demi-versets, dans les manuscrits grecs et latins. — Les *alinéas* furent désignés d'abord par un *vide* dans le corps du texte; puis par une lettre initiale majuscule, qui indiquait le commencement du discours; enfin dans le même discours on introduit trois sortes d'*alinéas*, que l'on trouve dans les éditions du *xv*<sup>e</sup> siècle et des suivants; ce sont les *alinéas alignés*, qui sont de niveau avec les autres lignes de la page; les *alinéas saillants*, qui outrepassent de quelques lettres les autres lignes; les *alinéas rentrants*, qui laissent un espace vide au commencement de la ligne, comme on le voit dans les éditions modernes. — Les *traits d'union* ont été inventés par les anciens gram-



**54.** Dans l'ordre des impressions attribuées à Gutenberg, figure le *Donat* de la Bibliothèque nationale portant la date de 1450, dans lequel on a cru reconnaître le caractère qui servit plus tard à la *Bible* de 36 lignes, comme également on cite d'autres *Donat* auxquels on attribue une ressemblance avec ceux de la *Bible Mazarine*. Ce qui

**E**troi ferus l' & futu pns vt ferēs futur. vt latir  
ferre fert aplr ferin ferin ferit Dreti, ipfo fer  
bar ferebanis ferebare fereb al aplr ferebe n ferebam  
ferebant Dretito pfo lat 2 lum l fui es r. nln est l fuit  
apl l lat lum 2 l fui. n2 estis l fuilis luit fuerit vl fuere

**54.** ATELIER DE GUTENBERG. — 1450. Caractères d'un *Donat* conservé à la Bibl. nat. et attribué à Gutenberg. (Coll. Ed. Rouveyre.)

**D**On a prétendu que les caractères de la « Bible latine » de 36 lignes se trouvaient à l'état d'imperfection dans un « Donat » daté de 1450. Pour le dessin, peut-être; autrement, nous sommes là — ainsi qu'aux figures 47 et 48 — en présence de caractères taillés dans le bois séparément, par conséquent au cours des recherches sur la fonte métallique. ¶ ¶

paraît certain, c'est que ces deux types de lettres durent être étudiés par Gutenberg, car ils sont indiqués comme ayant servi à ses premiers essais. Leurs polices ne se trouvaient-elles pas en quantités suffisantes lors de la réquisition de son matériel pour la confection des *Lettres d'Indulgences*, où, comme nous l'avons vu, elles entrèrent dans la com-

mairiens pour marquer la jonction des lettres d'un même mot. On les a rendus par un simple trait horizontal ou par un double =, quelquefois par une espèce de c couché ~. On les voit dans les premiers livres d'images, dans les premières impressions de Mayence, et généralement dans celles du xv<sup>e</sup> siècle, désignés par deux petites lignes obliques II, quelquefois par une seule. — Il en est de même des *guillemets* qui portent le nom de leur inventeur (voir Fertel) et dont on se servait déjà dans les anciens manuscrits, pour distinguer les citations. On les connaissait sous la dénomination d'*anti-lambda*. Leurs signes ressemblaient assez à ceux des traits d'union; puis dans l'imprimerie ils prirent la forme de >> renversés, puis de deux virgules. — La *parenthèse* était utilisée par les anciens avec la même forme que de nos jours. Deux c (le premier en sens naturel, le second en contre-sens) désignaient les propositions incidentes étrangères au sujet. — Les *astérisques* étaient connus du temps d'Aristophane, d'Origène, de saint Jérôme et de saint Grégoire, dans les manuscrits grecs et latins. Ils étaient figurés en *petite étoile* ou en ✕ *cantonné de quatre points*. Ils servaient à différents usages : marque d'omission ou de restitution de texte; signe d'un sens tronqué; signe de phrases dérangées; indice des maximes, des sentences les plus remarquables d'un ouvrage; indice d'addition au texte. C'est dans ce dernier sens qu'ils ont été le plus employés. ¶ ¶ ¶ ¶



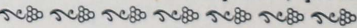





À première analyse, l'impression qui se dégage de ce caractère c'est qu'il découle presque entièrement de la *caroline romane*; par conséquent, il se rapproche bien plus de la tradition latine que de la gothique d'époque. Sauf le *Deo gratias* final, toutes les capitales du texte sont du type *carolin*, l'a bas de casse également. Dans ces minuscules, à de rares exceptions près, le tracé angulaire de la gothique a disparu; nous irons jusqu'à dire que l'on se trouve là en présence d'un romain grossièrement taillé. C'est en effet d'une ossature bien

**A**ltissimi presidio cuius nutu infantium lingue fi  
unt diserte. Qui q̄ nū osepe puulis reuelat quod  
sapientibus celat. Hic liber egregius catholicon.  
dñice incarnationis annis M ccc lx Alma in ur  
bo maguntina nacionis inclite germanice. Quam  
dei demencia tam alto ingenij lumine. dono q̄ ḡ  
tuito. ceteris terrarū nacionibus preferre. illustrare  
q̄ dignatus est Non calami. stili. aut penne suffra  
gio. s̄ mira patronarū formarū q̄ concordia ppor  
tione et modulo. impressus atq̄ confectus est.  
Hinc tibi sancte pater nato cū flamme sacro. Laus  
et honor dño trino tribuatur et uno Ecclesie lau  
de libro hoc catholice plaude Qui laudare piam  
semper non linque mariam **DEO. GRACIAS**

55. ATELIER DE GUTENBERG. — 1460. Signature du *Catholicon* de Gutenberg. (B. B.-A.)

**D**e Gutenberg ne mit son nom sur aucun de ses ouvrages; cependant, l'exécution du « Catho-  
licon » de 1460 ne peut lui être contestée. Il y produit une minuscule nouvelle d'inspi-  
ration « caroline » très épurée, avec introduction de capitales romaines qui sont l'indice de  
la scission prochaine des deux procédés de reproduction des textes; car la réduction d'œil  
des lettres permise par la gravure en poinçons, leur fonte métallique, leur procédé d'assem-  
blage et de présentation, différencient tellement le « manuscrit » du « texte imprimé », que le  
« Livre » naît réellement de cette transformation. 

peu différente que Jenson s'inspirera pour y adapter l'élégance latine  
du génie français.  Dans cette fonte observons une *approche* assez  
large, quand il n'en existait pour ainsi dire pas dans la gothique de la  
*Bible* de 36 lignes. Ce fait, logiquement, aurait dû amener la sup-  
pression des doubles lettres; mais l'habitude commande et la liste



connue s'allonge encore. Relevons : *ti, re, si, tu, in, fa, gu, fe, te, ce, li, gi, co, is, ci, la, go, ge, do, ri, st, pp, ss, sa, fl, et*, soit 26 poinçons de supplément, rien que pour cette catégorie. Par exemple, les abréviations de syllabes sont en sérieuse décroissance; on ne découvre que l'*n* et l'*u* portant le trait supérieur. Même remarque pour les abréviations de terminaison, dont il ne reste plus que le *rum* et le *que*, ce dernier très originalement tourné. Relevons aussi l'*M* fort curieux du millésime, de même que le *g* tréma placé à l'extrémité de la sixième ligne. Observons enfin l'absence très caractéristique de divisions ainsi que la terminaison libre des lignes; soit, dans ces travaux de début, peut-être autant de recul que d'avance. Mais ceci, notons-le, sur des points de détail; car un pas énorme vient d'être fait vers la conception de la lettre de l'avenir. □

**56.** A procédé nouveau, production nouvelle. Fust et Schoiffer s'en rendirent compte sitôt après la publication de leur Bible, établie d'après la méthode de Gutenberg et reposant de ce fait sur les expériences progressives qui déterminèrent la découverte de l'invention, lesquelles portaient toutes — il faut bien le reconnaître et il n'en pouvait être autrement — sur la contrefaçon des manuscrits, qu'on cherchait à réaliser par le perfectionnement de la xylographie. C'est donc ce procédé, comme on l'a vu, qui conduisit à la taille isolée de la lettre, lettre que l'on dut exécuter d'un assez gros calibre en raison du peu de résistance du bois utilisé, et calibre enfin qu'on se trouva entraîné à conserver pour la taille des poinçons de la première fonte métallique. ¶ Mais la nouvelle invention visait à la vulgarisation du livre; ce n'était donc pas s'engager dans cette voie que de continuer les pratiques caractéristiques du manuscrit; et de même que celui-ci avait cherché une extension dans l'adoption de la *cursive* gothique, de même l'Imprimerie naissante sentit la nécessité de se créer un type approprié de lettre répondant à sa nature et à celle de ses moyens de production. ¶ La gravure sur poinçons lui rendait particulièrement facile la réduction de calibre en lui donnant, d'autre part, la possibilité de doter chaque page d'un texte plus abondant; or, par une intuition merveilleuse, Schoiffer, dont la maîtrise dans l'art de la taille et de la fonte avait tant secondé les travaux de Gutenberg, porte son choix — ainsi qu'on le faisait au même moment dans l'atelier concurrent —



sur des spécimens de l'admirable *caroline* romane, dont nous avons parlé au chapitre précédent, et dans le premier ouvrage qu'il entreprend, le *Psautier* de 1457, il se sert d'une minuscule arrondie, presque entièrement débarrassée des traits gothiques caractéristiques, transformation remarquable, très susceptible d'influencer les recherches vers la forme définitive de l'alphabet typographique. □ □ □ □ □ □ □

Æ L'a et le g, par exemple, y sont là dans une forme qui n'a pas varié. Certainement, la régularité de la ligne et de l'approche est chose encore insoupçonnée; ce sera affaire d'expérience; mais il est inté-

Magnus basilius & poetarū oratorū historiconūq; ac  
philosophorū legendis libris Alogūae impressus: & p  
Aaranū brenningariū (quo facilius intelligatur) ru-  
bricis acutisq; interstinctus. Feliciter finit. Anno lx -

56. ATELIER DE FUST ET SCHOIFFER. — 1457. Spécimen du caractère du *Psautier* de Fust et Schoiffer, d'après l'*Opusculum magni Basilij ad inuenes*. (Coll. Ed. Rouveyre.)

**D** Fust et Schoiffer semblent s'être pénétrés immédiatement de l'incommodité des caractères énormes de leur « Bible », en même temps que les produits de la nouvelle invention leur apparaissaient comme devant se signaler par une facture originale, dotée des qualités de lisibilité qui manquaient totalement à la gothique en usage. C'est la réalisation de ce programme que présente le texte du « *Psautier* » qu'ils firent paraître dès 1457. ~ ~ ~ ~ ~

ressant de distinguer, dans ce premier essai, l'esquisse, la coupe, la charpente assez parfaite en un mot de l'élément vital de l'Imprimerie : la lettre de texte ! ¶ L'analyse relève : *se, pe, est, te, co, hu, de, ll, or, vo, ca, ti, ss, ni, po, bo, ra, ei, ui, in, ve, et* en lettres doubles, soit 22 poinçons supplémentaires; comme abréviations : *i, m, e, a, p, u*, avec trait supérieur; puis isolément les signes *rum* et *que* seulement. On relève aussi, pour la première fois, l'emploi de la parenthèse ainsi que l'ajouté d'un petit trait oblique à droite en tête du deux-points. ¶ C'est dans ce *Psautier* que se fit l'innovation importante du tirage en couleur des initiales, jusque-là laissées au rubricateur. Devant le manque d'originaux nous avons dû nous contenter pour nos observations d'une page de l'*Opusculu magni Basilij ad inuenes*, de Fust et Schoiffer (1457-1459), imprimé avec les types du *Psautier* de 1457. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □





s'y montre impeccable de régularité de gravure, d'approche et de ligne. Si les doubles lettres persistent encore, c'est que la raison qui les fit introduire n'a pas disparu. En effet, on sait que, venu de Mayence à

**P**ñs hoc opulculuz nñtū ac cōpletū. et ad  
eusebiāz dei industrie in ciuitate Maguntñ  
per Johannē fust ciuē. et Petrū schoiffer de  
gernstheym clericū dioces eiusdez est consū-  
matū. Anno incarnacōis dñice. M. cccc. lxxj.  
In vigilia assumpcōis glōse virginis marie.



58. ATELIER DE FUST ET SCHOIFFER. — 1462. Signature de la deuxième édition de la Bible de Fust et Schoiffer, dite deuxième Bible de Mayence. (B. B.-A.)

**L**a gravure de nouveaux types ne coûte rien aux passionnés novateurs, qui tiennent à se rendre personnelle l'exécution complète d'une « Bible ». Ils y parviennent en 1462, avec une fonte spéciale, merveilleux couronnement de la forme ébauchée dans le « Psautier » et le « Durandi » et réalisant enfin le type parfait connu sous le nom de « lettres de somme ». ¶

Paris, Fust, en commerçant avisé, chercha à placer ses exemplaires « en laissant croire à un travail de copistes d'outre-Rhin ». ¶ ¶ ¶



**E**N cette année 1462, une révolution éclate à Mayence ; la ville est prise d'assaut et livrée au pillage. Cet événement a pour conséquence immédiate la dispersion des typographes formés à l'école de Gutenberg et de Schoiffer. Emportant leur matériel, ils se dispersent et vont fonder à l'étranger de nouveaux centres où l'Imprimerie évoluera. ¶



**A**PPENDICE. ¶ Notre texte sur la vérification des recherches qui s'imposèrent aux prototypographes pour obtenir une exacte figuration de la calligraphie du xv<sup>e</sup> siècle à l'aide de caractères mobiles se trouvait établi, lorsque — comme pour notre concordance d'opinion avec Geoffroy Tory sur la définition de la lettre — le hasard plaça sous nos yeux l'album de Duverger exécuté à l'occasion du Jubilé européen de l'invention de l'Imprimerie, en 1840. Tout un chapitre s'y trouve consacré à la description des opérations qui soi-disant permirent de solutionner la question de la fonte des lettres doubles par la suppression d'un jambage, celle également des signes d'abréviation, etc. Cette étude, d'une grande clarté d'exposition en même temps qu'appuyée sur une illustration heureusement conçue et réalisée, nous a paru devoir trouver sa place ici, notamment pour corroborer le principe de nos observations personnelles sur la constitution de la lettre métallique, de même que pour affirmer le bien-fondé de l'importance que nous attachons à grouper en un solide faisceau les documents susceptibles de donner une assise sérieuse à l'enseignement de l'art typographique. En voici une analyse suffisamment détaillée.

¶ Sous forme d'une correspondance échangée entre Gutenberg lui-même et un certain frère André, cordelier, l'auteur inconnu place tout d'abord la question comme nous l'avons fait nous-même fig. 40, devant le cas d'un texte manuscrit à reproduire en caractères mobiles, et il écrit de sa main cette phrase : ..... **Gloria in excelsis deo.**

« *Excelsis!* e tient à x, x tient à c, c tient à e, e tient à l », dit-il. Et en effet, tout le problème de l'imitation du texte manuscrit — soit l'unique solution poursuivie alors — va se fixer dans la reproduction exacte de cette calligraphie d'époque. ¶ Du reste, un alphabet mobile est déjà créé : ..... **a a b c d e f g h i j l m n o**  
**p q r s t u v x y z**

il permet la composition de mots tels que ceux-ci : **manus inanīs lumina** mais reste impuissant à établir un *fac-simile* de la ligne *Gloria in excelsis deo*. La création d'un second alphabet devient nécessaire, alphabet dans lequel sont évincées toutes les *pointes* et *têtes* faisant obstacle



à la suppression de l'*approche*: ... **abcde fghilmnopqrstug**  
 alphabet motivé par les sept lettres *c, e, f, g, r, t, x*, dont on reconnaît que la nécessité de liaison au *plein* des lettres qui les suivent ne peut s'obtenir avec les types du premier alphabet....

**eterna resurrectio virgo**  
 eterna resurrectio virgo

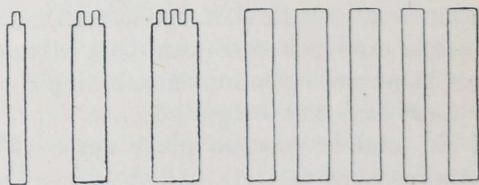
tandis que l'accolement devient parfait dans le second.. **facta tangat catholica**  
 où il ne reste plus qu'à introduire un *a* à grosse tête..

de façon à se coller aux lettres précédentes comme dans l'écriture manuscrite. Et voilà réalisé l'accolement régulier désiré: **Gloria in excelsis de**...

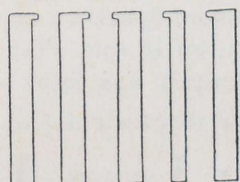
⌘ Ce n'est pas fini encore : la phrase ne peut être achevée faute de pouvoir souder le *d* à l'*e* et l'*e* à l'*o* ! L'obstacle ne sera vaincu que par la gravure d'une destinée à se lettre tronquée **d** placer devant l'**e · deo** et l'**o : domina**

⌘ Mais il est d'autres lettres offrant cette particularité, c'est le cas du *b* et du *p* lorsqu'ils précèdent l'*a*, l'*e* et l'*o*. ⌘ Comment surmonter cette dernière difficulté?

Ce sera le résultat d'un trait d'habileté de praticien. ⌘ Voici trois représentations de plombs de lettres, ce sont celles d'un *i*, d'un *n* et d'un *m*; à leur suite voici encore, avec



l'indication de leur épaisseur, la représentation d'un *b*, d'un *p*, d'un *a*, d'un *e* et d'un *o*. Or, dans l'opération de la fonte d'une lettre, le creux



**b p a e o**

de la matrice se trouvant exactement ajusté à l'ouverture du moule, si on opérât un déplacement de la matrice proportionnellement à l'épaisseur d'un jambage, il se trouverait que l'œil débordait du corps de la lettre comme ci-contre, et qu'en abattant et en enlevant ensuite les saillies ainsi produites *en dehors du montant*, il en resterait des lettres *entamées*, des



pleins **b p a e o** qui rapprochés prendront l'aspect suivant : **ba pa le pe bo po**

¶ Mais tout n'est pas fini. Il reste encore à résoudre la question fort complexe de la fonte et de la composition en mobile des abréviations, dont voici les principales..... **//// //// //// ////**

« Le premier signe abrégatif se place sur *a*, l'initial et le médial ; sur *e*, sur deux *e*, sur les *i*, les *o*, les *u*, les *m*, les *p*, les *n*. Le second signe abrégatif se place sur les *a*, les *e*, les *m*, les *t*. Le quatrième signe abrégatif sur les *t* et les *j*. La lettre *q* seule demande les cinq abréviations ». ¶ Alors intervient le principe du parangonnage, c'est-à-dire du logement de ces signes

placé entre deux lignes parallèles dans la partie supérieure du corps de la lettre, suivant l'exemple.... **m q b i** qui déterminent la

surface occupée sur la *force de corps* par la lettre *courte* (*m*), la *longue du bas* (*q*), la *longue du haut* (*b*) et la lettre *pleine* (*j*). ¶ La combinaison trouvée pour introduire les signes abrégatifs au-dessus des lettres sera la fonte de la lettre en deux portions et en deux moules séparés motivant un léger *crénage* avec encoche d'encasturation ; soit un tiers d'épaisseur pour le signe abrégatif.....

et, d'une façon approximative, environ les deux tiers du plomb réservés pour la hauteur d'œil de la lettre minuscule .....

dont le rapprochement des deux pièces — ainsi que le montre notre troisième exemple — rétablit le *corps* dans son intégralité .....

¶ Et voici la mise en place des 6 poinçons gravés..... **ā ā ē ī m̄ n̄ ō ū q̄ ū t̄**

¶ Seule **ē ē ē** se trouva fondue avec son **g o h l** occupant la lettre **ē ē ē** signe abrégatif. Les lettres **g o h l** elles-mêmes la hauteur supérieure du corps, exigèrent une gravure spéciale ; de même que les **ā ā ā ā ā ā** dont l'usage, on le sait, s'est maintenu jusqu'à nos jours.

¶ Après les abréviations par lettres vint le tour des abréviations par signes, et les suivantes furent également gravées : **ı ę ɔ ꝛ ꝛ 9 ꝛ** et **ı** qui avec **q**

*et rum con pp per us s*

signifie *que*, et qu'on peut donc appeler *petit-que*. ¶ Puis la gravure




des signes de ponctuation et celle des majuscules vint parfaire ce chef-d'œuvre de création humaine. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

À B C ..... T U, etc.

**D**U récit que nous venons de résumer il résulte qu'on aurait pu éviter la gravure des nombreux poinçons de doubles lettres dont nous nous sommes appliqué à faire le relevé dans certaines pages du premier matériel typographique. On y voit aussi traité — suivant un point de départ identique au nôtre — le problème si complexe du passage du texte *calligraphié* au texte *typographié*. Cela n'en précise que plus l'exactitude de l'analyse à laquelle notre désir de *comprendre* en vue de *communiquer* nous conduisit. ¶ Mais sans plus tarder, néanmoins, empressons-nous de dire que les choses ne se passèrent pas ainsi qu'on vient de le voir très ingénieusement exposé. La gravure spéciale des doubles et triples lettres s'imposa, ainsi que nous le verrons dans un prochain chapitre. Notons cependant ici, car le cas nous semble bien à sa place, l'expérience faite au XIX<sup>e</sup> siècle, avec toutes les ressources d'un outillage perfectionné, d'une reconstitution mobile de cette gothique prématurée. Le graveur Desrieux fut chargé par M. Nourrit de l'exécution des poinçons d'un *latin de forme* d'après la *Bible de Bamberg*, c'est-à-dire de l'édition imprimée par Pfister avec les caractères de Gutenberg. Or, dans ce caractère, cédé à l'Imprimerie nationale en 1862, pas plus que dans la fonte de Gutenberg, la gravure spéciale des doubles lettres ne put être évitée. ¶ Quoi qu'il en soit, l'intéressante démonstration ci-dessus se présente fort à propos pour projeter l'éclat de sa vive lumière sur un sujet ardu entre tous, qu'elle nous aidera à éclaircir et — nous l'espérons — à vulgariser.



Rapide mention de quelques points de détail.



**DATE ET LIEU D'IMPRESSION.** ☞ Si le Livre est d'abord anonyme, on en connaît la cause : profiter de l'ignorance du public pour multiplier par planches d'impression les exemplaires d'un ouvrage et chercher à les écouler comme travail manuscrit, en bénéficiant de l'écart très sensible du prix de revient. Mais la fraude est vite découverte ; les copistes ne sont pas plus tôt mis en éveil par la



ressemblance que révèlent plusieurs exemplaires d'un même tirage qu'ils dénoncent le procédé et, pour le signaler, contraignent l'imprimeur à inscrire son nom sur le volume. Dès lors, pour les questions soit de priorité d'édition, soit de marque, la date et le lieu d'impression deviennent obligatoires. ¶ Le premier livre paru avec date certaine est le *Psalterium* de 1457 (52); la première Bible datée est celle de 1462 (58); le premier volume classique est le *Cicero, De Officiis*, de 1465; tous les trois imprimés à Mayence. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**L**A SOUSCRIPTION ET L'ACHEVÉ D'IMPRIMER. ¶ Ces indications se plaçaient sur le dernier feuillet; elles constituaient ce qu'on appelait la *souscription*, ce qui signifie *écrit dessous*. Au début, elles furent souvent incomplètes et le *rubricateur*, c'est-à-dire l'enlumineur chargé de dessiner et colorier les initiales et les ornements de marges, y ajoutait soit une date, soit une invocation pieuse. Du reste, l'imprimeur lui-même se plut à accompagner l'*achevé d'imprimer* d'une profession de foi dans l'esprit de l'époque; c'était le *colophon*, conçu parfois en vers. A ceux compris déjà dans nos modèles, nous ajoutons ici la *signature* d'Arnold Ther Høernen (59), particularisée par un réglage à la main; car on donnait aussi à ces déclarations, accompagnées du signe-marque de l'éditeur, le nom de *signature*. C'est ainsi qu'on a déjà pu voir (55) la signature du *Catholicon* de Gutenberg et (58) celle de la deuxième Bible de Fust et Schoiffer. □

**L**E REGISTRE. ¶ Pour régler et faciliter l'assemblage ainsi que la reliure des livres, le moyen employé d'abord fut le *registre*. On rappelait, sur une page placée soit au commencement, soit à la fin du volume, les premiers mots de chacun des feuillets qui formaient la première moitié des cahiers, ou leurs signatures. Cette liste servait au relieur pour collationner ses assemblages et assurer la bonne exécution de son travail. On commença à se servir du registre vers 1469.

**L**A RÉCLAME. ¶ Les feuilles imprimées s'assemblaient alors en cahiers de 4 ou de 5; puis s'introduisit l'usage de la *réclame*, placée sous la ligne finale de la dernière page d'un cahier et correspondant au premier mot du cahier suivant. Cette pratique n'eut plus de raison d'être après l'adoption des folios; néanmoins elle se perpétua







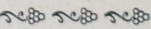
**E**xPLICIT presens vocabulorum  
 materia. a per docto eloquentissimo  
 qz viro. dño Gherardo de Schueren  
 Cācellario Illustrissimi ducis Cli  
 uenhs ex diuersorum terministaz  
 volummibus contexta. proprijsqz  
 eiusdem manibus labore ingenti cō  
 scripta ac correcta Colonie per me  
 Arnoldū ther hornē diligentissime  
 impressa. finita sub annis domini.  
 M. cccc. lxxvij. die vltimo mensis  
 may. De quo cristo marie filio sit  
 laus et gloria per seculorum secula

Amen. .



59. RÉTABLISSEMENT DES ATE-  
 LIERS MAYENÇAIS. — 1477. Si-  
 gnature d'Arnold Ther Hørnen,  
 l'imprimeur mayençais qui inau-  
 gura le foliotage des pages avec  
 des chiffres arabes. (Coll. Victor  
 Darantière.)

**D** La paix revenue dans Mayence,  
 de nouveaux ateliers se rou-  
 vrent. Celui d'Arnold Ther Hørnen  
 compte bientôt parmi les plus pro-  
 ductifs. La « signature » de cet im-  
 primeur se fait remarquer par un  
 réglage à la main et l'emploi d'un  
 caractère intéressant, à comparer à

la précédente direction donnée par Pierre Schoiffer à la forme des lettres. 

avant le milieu du xiii<sup>e</sup> siècle; on n'en fit d'abord usage que dans les livres de mathématiques,  
 d'astronomie, d'arithmétique et de géométrie; ensuite on s'en servit pour les chroniques, les  
 calendriers et les dates des manuscrits seulement. Ils ne furent pas admis dans les diplômes  
 ou chartes avant le xvi<sup>e</sup> siècle et ne parurent sur les monnaies qu'après la mise en vigueur







**L**A PRODUCTION. ¶ Comme vitesse, nous savons, par le renseignement donné sur les premières bibles, qu'on imprimait au plus 300 feuilles par jour et qu'on utilisait plusieurs presses pour tirer un ouvrage. Des documents relatifs à l'établissement d'une imprimerie dans l'abbaye Saint-Ulrich d'Augsbourg constatent même « qu'une année fut nécessaire à l'ouvrier qui en fut chargé, pour préparer tous les instruments, l'achat et la mise en place de 5 presses, « qui coûtèrent 73 florins; puis il fit construire 5 autres presses plus « petites, fit fondre des caractères d'étain et l'on commença à imprimer en 1473. On avait dépensé 702 florins pour fonder cette imprimerie et la mettre en œuvre. » □

**L**E MATÉRIEL. ¶ Sauf dans les grandes firmes écloses sous l'impulsion des maîtres de Mayence, la pratique de la gravure des poinçons est naturellement grossière au début, la fonte des caractères inégale; les lignes varient de longueur et de nombre dans les pages, parce qu'on n'a pas encore la notion des proportions de corps; qu'on ignore l'*approche* qui, obtenue par la justification des matrices, régularise la distance entre les lettres. Le texte est compact, sans intervalles, car l'interligne de matière sur épaisseur systématique est encore inconnue. Enfin, on ne se gêne pas à l'occasion pour employer, dans une même page, des œils de corps différents. Mais cette pénurie ne sera que passagère, et vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle on verra des éditions comparables à ce que l'époque moderne peut montrer de mieux. □

**L**ES INITIALES ORNÉES. ¶ Le génie des créateurs, du reste, avait su montrer la voie de toutes les améliorations dont le procédé était susceptible, notamment en ce qui concerne l'appropriation du décor calligraphique aux éléments typographiques. Si à l'origine, par exemple, les lettres initiales furent laissées en blanc et confiées aux soins de rubricateurs pour les dessiner à la main et les orner de figures et d'arabesques, on a pu voir que les *psautiers* de Schoiffer eurent le privilège de l'introduction des premières lettres ornées, imprimées en couleur dans le texte même de l'ouvrage. Erhard Ratdolt, à Venise, vers 1477, fut le premier typographe qui utilisa la lettre ornée d'une façon méthodique et qui en lança l'usage. (Voir figure 71.) □



**L**ES LETTRES TOURNEURES. ¶ Néanmoins, tous les ateliers ne furent pas aussi favorisés; les rubricateurs purent exercer assez longtemps leur art et calligraphier ces *lettres tourneures* (60) aux traits si audacieux qui tiraient leur nom précisément de leurs figures rondes et tournantes. Un imprimeur vénitien, Alopa, fut le premier qui les grava et les introduisit dans ses éditions grecques. □ □ □ □ □

**L**ES LETTRES GRISES. ¶ Pour les *lettres grises* des commentements de livres ou de chapitres, nous savons que dès l'origine de la Typographie — et même bien avant, comme on l'a pu constater figure 45 — les imprimeurs avaient la ressource des *moules* (\*). ¶ La dénomination de *lettres grises* leur venait de l'ornementation et des hachures ou grisailles de leur exécution. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**L**ES MARQUES ET NOMS D'IMPRIMEURS. ¶ Enfin, rappelons que presque tous les imprimeurs du xv<sup>e</sup> siècle ont enrichi leurs éditions d'ornements typographiques, de portraits, d'écussons, d'images et de figures *gravées sur bois*; et notons cette manie qu'eurent les premiers imprimeurs de travestir leur nom sous des formes grecques et latines. Schoiffer, par exemple, qui se traduit par Berger en français, devint en latin *Opsilio*; Hans devint *Gallus*, Lichtenstein, « la pierre légère », *Levilapis*, etc. □

(\*) **A**INSI : « Jeté en molle, fondu dans un moule, remarque judicieusement M. Edouard Rouveyre, est l'expression dont on se servit pour désigner d'abord le moule, puis les pièces fondues, et plus tard l'impression et les livres imprimés sur caractères fondus. Ne dit-on pas encore en province, d'une belle écriture se rapprochant de la régularité de l'impression : *c'est moulé*, et d'un enfant qu'il ne lit pas encore l'écriture, mais qu'il lit *le moulé* ». ¶ Enfin, notons ce souvenir de notre érudit confrère Louis Morin, archiviste et sous-bibliothécaire de la ville de Troyes : « Quand j'étais gamin, j'allais avec mes camarades chercher, dans le ruisseau qui traverse la cour de la Rose, les *moules* qui provenaient du balayage ou du soufflage des casses de l'imprimerie Bertrand-Hü. » ■

**P**our s'affranchir de la collaboration calligraphique, le Livre se buta à des difficultés inouïes. Nous trouverions difficilement un meilleur exemple pour montrer à quel point le copiste « s'agrippait » au livre imprimé qui allait le frustrer de son privilège, dans le domaine duquel il prétendait encore se maintenir et se tailler un rôle de premier plan avec la réserve de l'exécution des initiales et des lignes de gros texte. La minuscule gothique est ici en progrès de gravure et de composition. se traduisant dans la gravure par la régularité de la ligne et de l'approche, et dans la composition par un bon espacement.



# Incipit epistola beati

Hieronymi ad Paulinum presbyterum  
de omnibus diuine historie libris.

Exordi-  
us: beni-  
uolentiā  
captas

Kater Am-  
brosius tua

mibi munuscula per-  
ferens: detulit simul  
et suauissimas literas  
que a principio amici-  
tiarum fidem probate iam  
fidei et veteris amici-

tie noua preserebant. Vera enim illa necessitu-  
do est et christi glutino copulata: quam non  
utilitas rei familiaris: non presentia tantum  
corporum: non subdola et palpas adulatio

Maria  
tio plu-  
ra indu-  
cens et  
empla

Egimus in veteribus (conciat.  
historijs: quosdam lustrasse. p. uin-  
tas: nouos adijcere populos: maria  
transisse: ut eos quos ex libris nouerant:  
coram quibus viderent. Sic dithagoras mem-

Occauit autem

moysen: et locutus est ei  
dominus de tabernacu-  
lo testimonij: dicens. Lo-  
quere filiis israel: et di-  
ces ad eos. Homo qui  
obtulit ex vobis hosti-

am domino de pecoribus id est de bobus







pied de roi, division de l'ancienne toise royale en usage depuis Charlemagne. Pourquoi cette hauteur plutôt qu'une autre? Quelles raisons en ont déterminé l'adoption? En l'absence de documents authentiques d'époque, il nous parut possible néanmoins de grouper des éléments capables de baser une opinion avec quelque vraisemblance. Hélas! comme pour le faux-titre, la question ne s'était pas encore posée. Les professionnels de la taille et de la fonte de la lettre nous avouèrent ne rien savoir. Livré à nos propres réflexions, nous fûmes amené à conclure que la hauteur de la lettre typographique avait son origine dans celle donnée aux planches xylographiques, dans lesquelles on devait parfois encastrier des lettres mobiles de correction. Lorsque, par la suite, on eut l'idée de multiplier ces lettres isolées, pour en composer des mots et des paquets de texte, on continua de leur donner la hauteur des planches gravées, avec lesquelles elles finirent par se combiner quand vint l'heure de l'illustration. Et n'était-il pas logique que cette dernière nécessité — l'amalgame des bois d'illustration avec le texte — obligeât à maintenir une hauteur identique pour les bois et les caractères métalliques? En résumé donc, la hauteur des caractères mobiles est restée celle des bois xylographiques et plus tard des bois d'illustration. ¶ On pourrait pousser plus avant le problème et rechercher les causes de l'adoption de la hauteur initiale des planches des xylographes. Dans ce cas, une anecdote peut nous conduire bien près de la vérité. ¶ Un bibliophile parisien des plus érudits, M. Albert V<sup>\*\*\*</sup>, faisait en 1919, en compagnie d'un artiste graveur, une excursion archéologique dans une de nos plus curieuses provinces françaises. Le motif banal d'une réparation à une canne les fit entrer chez un de ces vieux artisans de village, imbu, par traditions ancestrales, des multiples ressources de son métier. Pendant que s'effectuait la réparation, nos excursionnistes tombaient en extase devant la richesse des essences emmagasinées dans tous les coins de ce logis rustique, centre d'approvisionnement des mobiliers de la région. L'idée de substituer une planche de ces bois aux fibres serrées, au buis et au poirier introuvables à ce moment, vint soudain au graveur qui dit au maître ébéniste : « Pourriez-vous me tailler une planche de telle surface, bien rabotée, dans ce tronc d'arbre que vous avez là? » — « Parfaitement, répondit l'artisan; vous la pourrez prendre demain matin à votre départ. » A l'heure



dite la planche était prête, l'artiste en prenait possession. A sa grande surprise et à celle de son ami le bibliophile, il constatait qu'elle avait exactement l'épaisseur du bois d'impression. Questionné, le praticien répondit « que pour constituer la résistance régulière nécessaire à sa surface, la planche exigeait l'épaisseur qu'il lui avait donnée. » III Il serait donc loisible de conclure de ce fait que l'épaisseur adoptée pour les planches xylographiques eut pour base la condition de résistance à la manipulation et au travail du bois. □



NOUS reprendrons maintenant les lettres de forme et de somme au point de développement où elles se trouvaient lors de la dispersion des ateliers mayençais et nous signalerons de suite la caractéristique qu'elles prirent, interprétées par des typographes de nationalités différentes. □

**F**irst begynneth the tyf of Elope with alle his fortune  
 how he was subtyll wyse/and borne in Grece/not ferre  
 fro Trope the graunt in a Colbue named Amoneo /  
 whiche was a nonge other dyfformed/ and euylle shapen / For  
 he had a grete hede / large bysage / longe solbes / sharp eyen / a  
 short necke / corbe backed / grete helpe / grete legges / and large  
 feet / And yet that whiche was werse he was dwylle / and coude  
 not speke / but not withstondyng al this he had a grete wyfte &  
 was greteful Ingeynous / subtyll in connyngs / And so  
 poure .. wordes

61. L'IMPRIMERIE EN ANGLETERRE. — 1483. Texte extrait d'*Esop's Fables*, ouvrage imprimé par William Caxton. (Coll. Bernard Quaritch.)

Il y a avantage à suivre sans interruption l'évolution de la gothique et en finir avec elle avant d'aborder la forme romaine. Caxton, en Angleterre, fut un de ceux qui surent en extraire un type presque national. Dans le présent exemple et dans le suivant, on peut reconnaître la constitution d'un genre qui s'est maintenu jusqu'à nos jours. ¶ ¶ ¶ ¶

61. En Angleterre, dès 1483, Caxton, ouvrier anglais venu de Cologne, où il s'était déjà exercé à l'édition, adapte à des ouvrages



de chevalerie un type de lettre qui tient à la fois de la gothique à arêtes et de la *lettre de somme*. C'est un essai très primitif, mais d'une réelle originalité pleine de promesses que l'évolution de ce type ne tardera pas à réaliser. La ponctuation, marquée à l'aide de traits obliques, n'est pas une des moindres singularités de ce paquet de texte.

¶ Of the seven pettes of the holy ghoost capitulo lxxvij



**A**fter the  
petitions  
& requestes  
that  
been con-  
tyned in the holy Pater  
noster . vs behoueth to  
speke in grete reuerence  
of so hye a matere as of  
the holy pettes of the ho-  
ly ghoost . like as he hym  
self of hys grace shalle  
enleygne and teche vs .  
And we shal saye fyrste  
whyche ben the pettes of  
the holy ghoost . ¶ After

wherfore they be callyd pettes . and wherfore they be callyd of  
the holy ghoost . After wherfore they be seven pettes of the holy

62. L'IMPRIMERIE EN ANGLETERRE. — 1484. Page extraite du *Royal Book*, imprimé par William Caxton. (Coll. Ed. Rouveyre.)

**D**ependant la gravure sur bois pénétrait peu à peu dans le Livre sous l'aspect de lettres ornées et d'illustrations, et dans nombre d'ateliers on travaillait ferme à s'affranchir de la tutelle calligraphique. Cette page du « *Royal Book* » prouve qu'en Angleterre les progrès dans ce sens, autant que dans la gravure et dans la fonte des caractères, étaient considérables.

62. Ainsi que tout le faisait supposer, Caxton tint vite ses engagements, et la nouvelle fonte qu'il présente dans son *Royal Book* est vraiment parfaite de couleur et de forme. Bien entendu, l'isolement










**D**e mael veel goets heeft v minnēde siē le mōn gheselle dē sesten oudē geleert voer mi hoe ghi vā buren leuen selt vore den mēschen tot enen goeden exempel te geuen. Echter ick seunde oude wil v minnende siel leren die const die v inwendich en wēdich nut en nootdriftich is daer ghi mede ghesloert moecht werden dat v leuen den gulden throen mach vdiēnen des ewighen leuens. Want nu te mael veel goets en veel quaet ontspringhet ende gegeuen wert vā quaden ghebachten en woerden. en dat daer toe hoert dat seer veel is soe  
vij

is minnende siel leer nootdriftich dē ghi gheestelike durgē daer in wel be siet daer om dat ghi toecomende scade des te bet ontlopen ende ontrulē moghet. Dat seyt iheronimus totter ioncfrouwen demetriades. Also wat ghi vscamet te seggē dat sel di v oeck scamen te dencken en een seker en eē volcomen ghewoentheit houdē dat uwe moet vlich si en wakende en be hoedich hoe ghi wel bekennen moghet allulcke ghebachten. welc men behouden sel. of welc men verwerpen sel. Of echter dat ghi quade ghebachten verdruiet en goede gedachten vasse behout want dencken is eē oerspōc ende beghinsel alte daden ende oet boser sonden. En war goet of quader werken pimmermeer gedaen werden dat wert voer ontfanghen int becoringhen der ghebachten. Daer om raet ons cesarius waringhe en spreect. Di sellen aenuaen goede gedachten te hebben en te minnen soe werden wi verledicht vande bosen ghebachten die ois aen woerden ende aen werken aen siel en aen lēf ghescaden moghen want nu dpe ghebachten sijn een oerspōnck ende een saeck van vele goets en quaets. en voer nē māt in deser tijt can noch en mach ledich staen. Hoe leer ic seue de oude v minnēde siel hoe ghi in allen ghebachten houdē selt en welc v goet sijn of scadelic sijn wāt rē is ghe ne dinc soe goet ghi en moecht daer quaet wt dencken en sondelike ghebachten daer wt treckē en maken ende die wise comen vā des mēschen o-

c q

63. L'IMPRIMERIE EN HOLLANDE. — 1484. Page réduite de *De Bae des Gulden Throens*, imprimée à Harlem. (Coll. Fernand Drujon.)

**D**La gothique prit également forme dans les Flandres et les Pays-Bas; son type flamand était connu sous le nom de « lettres de Saint-Pierre ». On y remarque de nombreux traits de ressemblance avec le caractère de la « Bible » de 36 lignes de Gutenberg (53). 

phie le livre allemand, fut précisément, par un retour d'opinion ou



par le fait d'affinités de nature, le type de lettre auquel il revint, qu'il adopta, à l'emploi duquel il s'adonna même avec une telle ténacité qu'il l'éleva au titre de caractère national et dans lequel le goût allemand



64. INTERPRÉTATION ALLEMANDE DE LA LETTRE DE FORME. — 1498. Titre de l'*Apocalypse* d'Albert Dürer. (B. B.-A.)

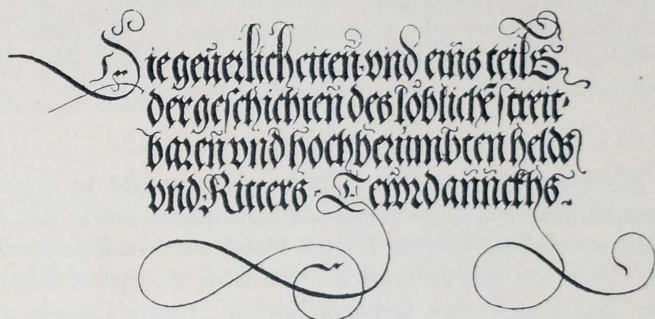
**L**a « lettre de forme » primitive reçut en Allemagne ses plus grands développements ; elle y conquist même ses titres de naturalisation. Traitée par un maître tel que Dürer, elle n'en reste pas moins lourde, sous un enchevêtrement de traits de plume qui tourne au rébus, la rend confuse et presque intraduisible. ❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧

se fixa et s'isola. Les frontières allemandes devinrent pour lui comme une muraille de Chine contre laquelle, cinq siècles durant, vint se briser toute tentative de pénétration des types latins. ❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧

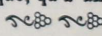
**65.** Et rien ne nous paraît plus probant, ne marque mieux le point exact de la scission qui se produisit entre le goût allemand et la civilisation latine sur la question de l'adoption d'un type de lettre exclusif à l'Imprimerie, que le cas du *Theuerdandt*. Il s'agissait d'un livre commandé par l'empereur Maximilien, à l'occasion de son mariage avec Marie de Bourgogne. Tenant à faire une œuvre irréprochable, dit H. Bouchot d'après Léon de Laborde (*Débuts de l'Imprimerie*), « on multiplia les détails hardis, les lettres majestueuses, les ornements

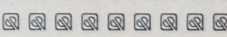


contournés. Durant cinq années, trois personnes y travaillèrent; ce furent, si l'on en croit Peutinger, Hans-Léonard Schaüfelein le peintre, Jost de Necker le graveur, et Schonsperger, l'imprimeur d'Augsbourg, qui avait dû quitter sa ville pour celle de Nuremberg. Lorsqu'on put en tirer une épreuve, les praticiens ne voulurent pas croire à un livre



65. INTERPRÉTATION ALLEMANDE DE LA LETTRE DE FORME. — 1521. Titre du *Theuerdandt*.

L'illisibilité est complète vingt ans plus tard, quand un des élèves mêmes de Dürer, chargé de dessiner le caractère d'un ouvrage destiné à constituer un chef-d'œuvre de l'art allemand du Livre, n'aboutit, au point de vue de l'avancement de la technique, qu'à un résultat à rebours, c'est-à-dire à donner l'illusion d'une œuvre xylographique. 

composé en caractères mobiles; ils assuraient, au contraire, avoir affaire à un véritable xylographe en bâtarde taillée sur bois. » De fait, si l'on en juge par le titre que nous reproduisons, c'est bien l'aspect qu'il donne. Toutefois, quoi que l'on puisse penser de ce retour en arrière, on ne peut qu'y voir la volonté nettement formulée d'une rupture complète avec la forme latine qui se dégage alors et se montre par ailleurs parée de toute son auréole de clarté. 





## CRÉATION de la Lettre métallique.



C



L'ŒUVRE ITALIENNE  
et la création de Nicolas  
Jenson.

**66.** Maintenant, c'est vers l'Italie que se porte le mouvement ascensionnel du Livre. Il se manifeste à Rome d'abord, avec Arnold Pannartz, Conrad Sweynheim, Ulrich Hahn, Arnold Buckinck; puis à Venise, avec les frères Jean et Vendelin de Spire, Christophe Valdarfer, Bernard Pictor, Erhardt Ratdolt, Pierre Loslein et toute une élite de praticiens et d'artistes tels que Nicolas Jenson, André d'Asola, beau-père d'Alde Manuce, ce dernier et d'autres, qui par le haut degré de perfection où d'un seul coup ils savent porter leur art, projetteront sur la cité des doges un incomparable éclat. □ □ □ □ □

œ Ce caractère du *Laclance* se ressent forcément de l'improvisation. La gravure des minuscules semble parfois inexpérimentée avec ses variations de calibre et de graisse; l'obliquité de l'o, par exemple, s'explique difficilement, et les doubles lettres ajoutent encore, par leur gravure spéciale, à ces disproportions. Néanmoins, l'introduction des capitales romaines donne à ce texte une élégance et une nouveauté qui le différencient de l'aspect moyenâgeux que conservaient malgré tout les fontes de Mayence. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**67.** L'élan est donné, la formule s'accentue, la forme de la caroline romane se précise, la force d'œil se régularise. Pourtant les doubles lettres sont encore nombreuses et l'on sent que le graveur est toujours intensément imbu de la tradition manuscrite, mais cependant prêt à réaliser l'effort qui affranchira la lettre de ses accouplements calligraphiques. ¶ Cette œuvre s'élabore dans un cerveau latin et illustrera un nom français. □



68. Nicolas Jenson était graveur en médailles, directeur de la Monnaie de Tours, quand il fut signalé au roi Charles VII comme présentant toutes les aptitudes requises pour aller s'enquérir sur place



ELLEM mibi quoniam ueritas in obscuro latere adhuc existimat : uel errore atq; impinia uulgi uariis et in pns superstitiōibus seruientis : uel philosophis prauitate ingemoy turbantidus eam potius q̄ illustrantibus. et si nō quali m Marco Tullio sunt. quia pāpina & admirabilis

66. L'IMPRIMERIE EN ITALIE. — 1465. Caractère du *Lactance*, impr. à Rome. (Coll. Ed. Rouveyre.)

Dans l'ambiance latine, l'idée de Gutenberg et de Schoiffer progresse. Trois ans après la deuxième « Bible » de Mayence, un atelier romain, composé de réfugiés mayençais, produit une fonte dans laquelle la « lettre de somme », sensiblement améliorée, s'adjoint franchement la capitale romaine.

du merveilleux procédé qui préoccupait à l'époque tous les milieux intellectuels. C'est ce qu'on trouve consigné dans un texte manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, que nous reproduisons d'après

Altera ē hec : de qua queri sepe soleo : quod ceterarū homines artium spectati & pbatī : si quando aliquid minus bñfecerint quam solent aut noluisse : aut ualitudine impeditos nō potuisse consequi id quod scirēt putantur. Noluit inquit hodie agere roscus : aut crudior fuit . Oratoris peccatum si quod ē :

67. L'IMPRIMERIE EN ITALIE. — 1466. Caractère du *De Officiis* de Cicéron. (Coll. Ed. Rouveyre.)

Puis, dès l'année suivante, cette nouvelle gravure — dont l'ensemble montre de nombreux points d'inspiration communs à ceux de certaines « créations » modernes où l'on tenta un retour à l'uniformité de graisse doublée d'un soupçon d'empattement gothique — s'élargit, écarte son approche et revêt l'aspect précurseur de la « romaine » sur le point d'éclorre.

Henri Bouchot. « Le 3 octobre 1458, le roy, ayant sceu que messire Guthenberg, demourant à Mayense, homme adextre en tailles et de caractères de poinçons, avoit mis en lumière l'invention d'imprimer par poinçons et caractères, curieux de tel trésor, le roy avoit mandé aux generaux de ses monnoyes luy nommer personnes



« bien entendues à ladicte taille, et pour ce envoyer audict lieu secrètement soy informer de ladicte forme et invention, concevoir et apprendre l'art d'icelles. A quoy fut satisfait audict seigneur roy, et par Nicolas Jenson fut entrepris, tant ledit voyage que semblablement de parvenir à l'intelligence dudit art et exécution d'iceluy audict royaume dont premier a fait devoir dudit art d'impression audict royaume de France. » ¶ Nicolas Jenson se rendit donc à Mayence, se fit admettre dans les ateliers, prêtant serment sur l'Evangile de ne révéler à personne rien de ce qu'il apprendrait. Pendant trois années il s'appliqua à s'assimiler toute la pratique de l'invention, et il allait rentrer en France avec les moyens de doter son pays de l'industrie typographique, quand lui parvint la nouvelle que son protecteur, le roi Charles VII, était décédé le 22 juillet 1461. S'étant informé des dispositions de son successeur, Louis XI, il apprit que ce dernier ne montrait aucune sympathie pour l'œuvre de son père. Dans ces conditions, Nicolas Jenson résolut d'attendre à Mayence une occasion plus favorable de se rapatrier. Il y était encore quand, dans la nuit du 28 octobre 1462, la ville fut prise et livrée au pillage par les troupes d'Adolphe de Nassau; ce qui eut pour conséquence de provoquer la fermeture des ateliers typographiques et d'amener, comme nous l'avons vu, l'exode des ouvriers, déliés ainsi de leur serment. ¶ Tout fait supposer que Nicolas Jenson fit partie du groupe qui se rendit en Italie et fut accueilli au monastère de Subiaco, dans la campagne de Rome, où fonctionna le premier atelier italien. On le trouve ensuite à Venise, travaillant chez Vendelin et chez Jean de Spire, l'introducteur de l'Imprimerie dans cette ville, jusqu'à ce qu'il devienne lui-même à son tour, en 1470, maître d'un établissement de production. ☐☐☐

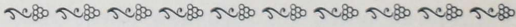
✻ Nous avons donné, dans notre historique de l'empattement, une analyse du romain de Jenson à laquelle on peut se reporter; mais, relativement au travail d'isolement de la lettre, condition rationnelle de son passage de la calligraphie dans la composition typographique, notre spécimen permet d'autres remarques. Par exemple, la condition qui libérera la lettre de ses accolements calligraphiques — soit une *approche* assez large — se trouve réalisée. S'il subsiste encore quelques doubles lettres, jetant un peu d'irrégularité dans l'unité d'œil, c'est sûrement le fait d'un reste d'habitude, mais la chose est peu per-

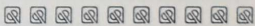


ceptible. Enfin, l'imperfection de l'outillage de fonte et d'impression est sans doute la cause de certains écarts de graisse; cependant, la tonalité générale est régulière, d'un aspect reposant pour l'œil et d'une facilité de lecture qui émerveille. L'*st*, le *ct*, le double *ff* et l'*ff* prennent leur forme définitive et nous voyons apparaître pour la pre-

E VSEBIVM Pamphili de euangelica præparatione  
 latinum ex græco beatissime pater iussu tuo effeci  
 Nam quom eum uiuim cum eloquétia: tū multarū  
 rerum peritia: et igenū mirabili flumine ex his quæ  
 iam traducta sunt præstâtissimum sanctitas tua iu-  
 dicet: atq; ideo quæcūq; apud græcos ipsius opera  
 extét latina facere îstituent: euangelicâ præpatione  
 quæ in urbe forte reperta est: primum aggressi tra-

68. L'IMPRIMERIE EN ITALIE. — 1470. Caractère de l'*Eusèbe*, de Nicolas Jenson. (Coll. Rouveyre.)

**D** Et qu'il nous est enfin permis d'admirer dans l'«*Eusèbe*», où le maître graveur français signe son œuvre immortelle. 

mière fois l'*x*. Les abréviations sont aussi bien réduites et le trait d'union prend la forme d'un seul trait oblique. 

69. L'étude assez minutieuse — malgré son allure sommaire — à laquelle nous venons de nous livrer, pour faire apprécier la lettre avant qu'elle devienne *réellement typographique*, ne va pas sans suggérer certaines réflexions. Ainsi, cette romaine que façonna Jenson ne peut être donnée comme jaillie de toutes pièces de son cerveau. La contribution du maître français, capitale dans la réalisation, consiste purement dans la mise au point du type bâtard de la *lettre de somme*, elle-même de filiation caroline, que s'assimilaient passionnément les ateliers mayençais au moment où notre compatriote s'y introduisit, en 1458. Fut-il accueilli par Gutenberg d'abord et pénétra-t-il chez Schoiffer ensuite? nous n'en savons rien. Toutefois, nous avons la preuve que la cursive décadente était étudiée dans l'une comme dans l'autre officine, qu'on en poursuivait fiévreusement l'adaptation pratique pour le



Livre, et que par conséquent la taille de ses poinçons devait primer toute autre forme. La qualité de Nicolas Jenson, ses aptitudes, le devaient assurément spécialiser à la taille des poinçons et à la fonte des caractères, et le nombre de ses confrères n'était pas si grand alors qu'on ne puisse lui assigner une part assez copieuse dans la production qui nous est déjà passée sous les yeux. Enfin, comme graveur à la Monnaie de Tours, n'était-il pas expert en l'art de graver la lettre romaine bien plus que ceux dont les recherches s'étaient bornées jusque-là à contrefaire la gothique des manuscrits? Aussi verrions-nous très bien un premier aperçu de sa participation *par sa manière* dans la fonte du *Catholicon* de Gutenberg. Jenson avait à ce moment-là deux ans de séjour à Mayence. ¶ Sa collaboration presque certaine dans l'atelier de Conrad Sweynheim et Arnold Pannartz, à Subiaco, l'indique déjà comme le dessinateur-graveur des types du *Lactance* et du *De Officiis* de Cicéron; et l'on pourrait sûrement suivre son œuvre à travers les ateliers italiens jusqu'au moment où il travailla enfin sous son nom personnel. ¶ D'autre part, son séjour en Italie ne pouvait manquer de stimuler ses facultés créatrices en les retrempant aux sources où le génie de sa race s'était avivé. D'autant qu'un retour aux caractères latins s'y affirmait d'une façon très caractérisée, depuis que les papes, vers 1430, les avaient réintroduits dans leurs sceaux. ¶ La contribution propre du génie de Nicolas Jenson à la réalisation de la *lettre d'imprimerie*, — ainsi que vaut d'être dénommé son double alphabet romain, — réside dans l'unification de facture de la minuscule calligraphique avec la capitale latine, qu'il obtint en donnant à la forme jusque-là étroite et resserrée de ladite minuscule l'ampleur de l'initiale de l'époque de Trajan, puis en substituant à la grasse uniforme de son trait le jeu des pleins, des déliés et des empattements triangulaires caractéristiques de la lettre romaine. ¶ La rondeur, la carrure que revêtit ainsi la minuscule, en augmentant la largeur de ce que techniquement on nomme le *contre-poinçon* de la lettre, c'est-à-dire l'espace intérieur entre les jambages, entraîna du même coup l'élargissement de l'approche, et par suite contraignit au décollement des nombreuses lettres encore soudées par routine calligraphique, ce qui, finalement, décida de la fonte à lettre isolée. ¶ Dans le caractère de Jenson, il ne subsiste plus en fait de doubles lettres que l'*st* et le *ct*, qui en acquièrent une forme élégante, puis le *ff*, l'*fl*, le *ffl*, le *fi*,



le *ffi*, maintenus et pratiqués encore pour des nécessités de fonte. **M** Enfin, si l'on veut se faire une opinion d'ensemble sur l'indiscutable perfection de l'œuvre de Nicolas Jenson, rien ne s'y prête mieux que la constatation de ce simple fait : telle nous la voyons présentée

barbarum ac ferum legibus ad cultiorem uitæ usum  
traductū in formā prouinciæ redegit.

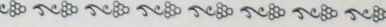
FINIS

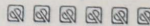
Historias uetères peregrinaq; gesta reuoluo  
Iustinus. lege me: sum trogus ipse breuis.  
Me gallus ueneta Ienson Nicolaus in urbe  
Formauit: Mauro principe Christophoro.

IUSTINI HISTORICI CLARISSIMI IN  
TROGI POMPEII HISTORIAS LIBER  
XLIII. FELICITER EXPLICIT.

M.CCCE.LXX.

69. LE CARACTÈRE ROMAIN. — 1470. Signature de Nicolas Jenson. (B. B.-A.)

**D** Le texte de cette signature montre dans toute sa pureté de ligne et son impeccable unité la conception admirable que rien jusqu'ici n'est parvenu à égaler et qui est véritablement l'incarnation-type de la « lettre d'imprimerie ». 

il y a quatre siècles et demi, telle nous la retrouvons en pratique de nos jours, car on n'a rien trouvé d'essentiel à y ajouter! 

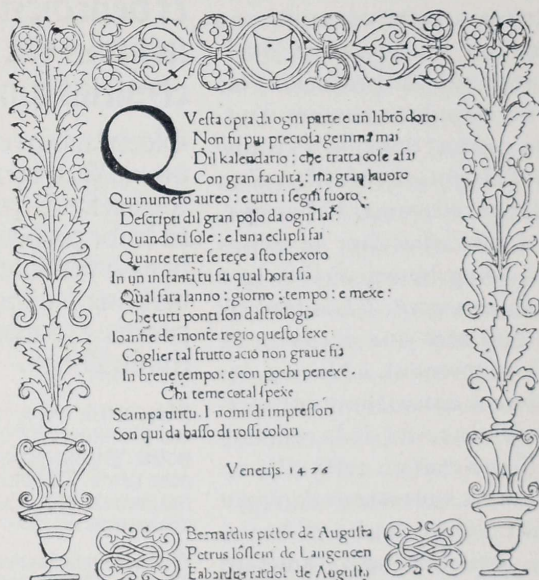
**70.** Si, jusqu'ici, nous avons surtout porté notre attention sur la constitution de la Lettre, désormais notre objectif va changer. Nous la jugerons dans ses emplois, c'est-à-dire dans le titre et dans la page








chables; et cela aussi bien dans les gothiques que dans les romains, tous du type de Nicolas Jenson. **M** C'est ce même Ratdolt, de la firme Bernard Pictor, Pierre Loslein et Ehrardt Ratdolt, de 1476, qui avait conçu le titre du *Calendario*, de même qu'il avait été le premier à employer dans ses impressions les initiales ornées. **M** Erhard Ratdolt fut un des membres les plus actifs de ce merveilleux groupe d'impri-



70. PREMIER TITRE ORNÉ CONNU. — 1476. Frontispice d'un *Calendario*, imprimé à Venise.

**L** Le « romain » est désormais le caractère qui domine dans les éditions vénitiennes comme dans celles de toute l'Italie où l'imprimerie s'est répandue. Par lui le Livre conquiert l'élégance que la gothique était impuissante à lui donner, et avec le concours de l'illustration, dont le milieu fournit une contribution de choix, il atteint en peu de temps une splendeur merveilleuse. C'est à Venise que le Livre reçoit pour la première fois un titre orné. 

meurs-éditeurs vénitiens de la première période, de ces praticiens si heureusement doués qui étonnèrent par leur incessante initiative. Ses innovations personnelles sont multiples. Après l'introduction des initiales ornées, après le titre de son *Calendario*, qu'il dote de la première mention bibliographique complète ainsi que du premier décor



typographique, on le voit, quelques années après, en 1482, publier le premier traité de géométrie à figures, les *Elementaires* d'Euclide, en in-folio. Sa passion novatrice lui aurait fait, dit-on, imprimer quelques exemplaires de cette édition *princeps* en lettres d'or, c'est-à-dire qu'il innova à cette occasion une poudre dorée ou un bronzage quelconque. Il répandit à profusion les illustrations sur bois dans nombre d'ouvrages, entre autres dans le *Poeticum Astronomicum* d'Hyginus, réédition d'un tirage exécuté précédemment à Ferrare. Vers 1488, il vint chercher le repos dans sa patrie, à Augsbourg, où il dirigea encore un établissement. ¶ Les travaux d'Erhard Ratdolt sont une occasion de rappeler qu'à ce moment, à Venise, les artistes du Livre « entassaient des merveilles » avec le concours de la romaine de Jenson, qui mourait en cette ville en 1481, ayant comme successeur dans son établissement célèbre André d'Asola, dit Torresani, lequel utilisa sagement ce matériel de choix et, dans l'édition des *Lettres* de saint Jérôme, en 1488, eut le mérite d'introduire le premier dans un livre les signatures, les réclames et les chiffres des folios. Torresani étant le beau-père d'Alde Manuce, on voit par quelle noble filiation le matériel de notre compatriote allait passer aux mains du plus illustre imprimeur-éditeur

71. LE MATÉRIEL VÉNITIEN. — 1486. Caractères d'une imprimerie vénitienne. (*Annuaire Graphique.*)



ue maria  
gr̃a plena  
dominus  
tecū bene  
dicta tu in mulierib⁹  
et benedictus fruct⁹  
uentris tui : ihesus  
christus amen.

Gloria laudis resonet in ore  
omniū Patri genitoq; proli  
spiritui sancto pariter Reful  
tet laude perhenni Labori  
bus dei vendunt nobis om  
nia bona. laus : honor : virtus  
potētia : ⁊ gratia : actio tibi  
christe. Amen.

Bue deū sic ⁊ vines per secula cum  
cta. Prouidet ⁊ tribuit deus omnia  
nobis. Proficit absque deo null⁹ in  
orbe labor. Illa placet tell⁹ in qua  
res parua beatū. De facit ⁊ tenues  
luxuriantur opes.

Sifortuna volet fies de heretore consul.  
Si volet hec eadem fies de cōsuler heretor.  
Quicquid amor iussit nō est cōtēdere tutū  
Regnat et in dominos ius habet ille suos  
Mira data ē vitēda data ē sine fenere nobis.  
Mura : neccerta persolucenda die.

Ufus ⁊ ars docuit quod sapit omnis homo  
Ars animos frangit ⁊ firmas dirimit vrbes  
Arte cadunt turres arte leuatur onus  
Artibus ingenis questita est gloria multis  
Principijs obsta sero medicina paratur  
Cum mala per longas conualuere moras  
Sed prope nec te venturas differ in horas  
Qui non est hodie cras minus aptus erit.

Non bene pro toto libertas venditur auro  
Proci celestis bonum pietate orbi opes

**D** On reste confondu devant le nombre et la variété des types réunis dans le même établissement et l'activité



Aures qui primus nunc monumenta premit  
Quin etiam manibus propriis et cunctas figuras  
Est opus incidens dedalus alicui

Rebus benedicat qui trinitate unit  
et regnat. Amen. Illud ut soli deo est tribuendum  
Rur regina celo mater regis angelo-  
rum o maria rose virginum velut rosa  
velut o maria. Teja est potentia tu  
regis dominice tu es super omnes gen-  
tes da pacem domine in dieb' nostris  
mirabilis deus in sanctis suis. Et glori-  
osus in maiestate sua ordo pantophorum

Quod prope facere diem obisum consuma futurum  
Festum ignota alicui ne dubites  
Ergo para certam non qualem florea ambu-  
Sed laetam sane more eterna  
Manque duas mecum florent: erat nullas  
dilectum quam balnea omnia oici  
Urmula sola domi sed carum nuptu banchas  
Evadendum cunctas veribus horum  
Sine quibusvis et alicui omnia  
O hanc facis ruinis uris cadat. Per idelicibus

Dum ad eas mira quicquid solamina quere  
Hic ut et amos quicquid solamina  
Cumque de nobis alicui locos  
Solamina tenet ut quicquid solamina

Est homini virtus fulvio preciosior auro: *enxas*  
Ingenium quondam fuerat preciosius auro.  
Miramurque magis quos munera mentis adornât:  
Quam qui corporeis emicere bonis.  
Si qua virtute nites ne despice quenquam  
Ex alia quadam forsitan ipse nuret

Nemo sue laudis nimium letetur honore  
Ne uilis factus possit sua fata gemat.  
Nemo nimis cupide sibi res desiderat ullas  
Ne dum plus cupiat perdat & id quod habet.  
Ne ut cito uerbis cuiusquam credulo blandis  
Sed si sint fidei respice quid moneant  
Qui bene proloquuntur coram sed postea prave  
Hic erit inausus bina q ora gerat





Pax plena virtutis opus pax summa laborum  
pax belli exat: precium est preciumque pendit  
Sedera pace urgent consiliumque pace  
Nil placitum sine pace deo non minus ad aram  
Fortuna arbitris tempus dispensat ubi  
Illa rapit iuvenes illa terat senes

ὁ κύριος τὴν ἐκκλησίαν τὴν θεοῦ τὴν ἀληθινὴν τὴν  
ἐκκλησίαν τὴν θεοῦ τὴν ἀληθινὴν τὴν  
ἐκκλησίαν τὴν θεοῦ τὴν ἀληθινὴν τὴν  
ἐκκλησίαν τὴν θεοῦ τὴν ἀληθινὴν τὴν

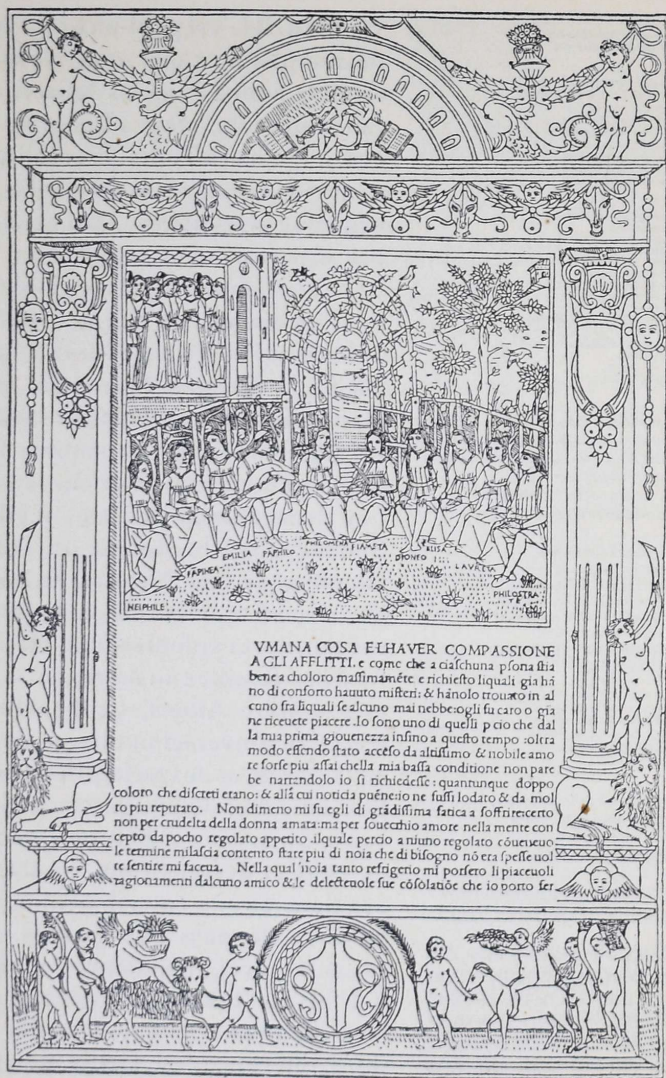
Indis character duerfax mane-  
neru impressioni paratari: Finis.

Erhardi Rardoli Augustensis viri  
solertissimi: preclaro ingenio et miri-  
fica arte: qua olim Venetis excellunt  
celebratissimus. In imperiali nunc  
urbe Auguste vindelicorum laudatissi-  
me impressioni dedit. Annoque salu-  
tis. M. LXXXV. XXXV. Calé.  
Apulis Sidere felici compleuit.

vénitien. **M**C'est peut-être ici l'occasion de compléter ce que nous avons pu dire relativement à Nicolas Jenson, qu'on a fait naître tour à tour à Langres, à Bourges, à Paris et à Tours. En réalité, on n'a d'autres renseignements sur ce personnage de notre histoire, que ceux fournis par son testament retrouvé en 1887 à la Bibliothèque Mariane, à Venise, et dont de nombreux extraits sont reproduits dans l'ouvrage de M. H. Monceaux sur *les Le Rouge*. **M** Suivant le texte des dispositions testamentaires de Nicolas Jenson, datées du 7 septembre 1480, le doute ne peut subsister sur le véritable lieu de sa naissance : le petit village de Sommevoire, du diocèse de Troyes, en Champagne, où Nicolas Jenson avait encore, au moment de la rédaction de ses dernières volontés, une grande partie de sa famille : sa mère, entre autres, et son frère Albert, qu'il institue son légataire universel et charge de veiller aux intérêts de ses trois filles mineures. Ses dons aux deux églises de Sommevoire, ainsi qu'à différentes personnes du pays et des environs, prouvent que des liens étroits l'attachaient à ce coin de terre du pays champenois. Sur la question d'origine, donc, on est fixé. **M** Mais ce testament contient encore bien d'autres révélations et des précisions intéressantes. Celles notamment qui concernent la petite colonie de

déployée par les ateliers vénitiens de cette époque, quand le matériel d'impression devait être l'œuvre de l'imprimeur lui-même ou exécuté sous sa direction.    





72. L'IMPRIMERIE VÉNITIENNE. — 1492. Frontispice du *Décameron*, impr. à Venise. (Coll. Masson.)

compatriotes attirés par lui sur les rives de l'Adriatique. D'abord Jacotin ou Jacques Le Rouge, chez lequel il habita; puis Jean Lefebvre,



originaire de Langres, également établi imprimeur à Venise; Albert de Lorraine, chantre à Saint-Marc. Enfin, l'illustre créateur de la Lettre d'imprimerie déclare vouloir reposer après sa mort dans l'église Sainte-Marie des Grâces, à Venise. ¶ N'omettons pas, pour terminer, de signaler la brillante réunion d'artistes que possédait alors l'Italie, dont les tentatives se manifestaient dans tous les genres de conceptions. Ces novateurs poussèrent même l'avance des procédés de reproduction jusqu'à l'invention de la gravure en creux avec la découverte de Maso Finiguerra, qui rendait possible le tirage des plaques taillées au burin. Malgré les avantages artistiques de cette invention, le tirage à part qu'elle imposait l'obligea à sommeiller tout un siècle avant d'être reprise et de triompher, comme nous le verrons, dans les éditions plantiniennes. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**72.** Et pour clore cet aperçu de l'œuvre des premiers ateliers italiens, le frontispice du *Décameron* de 1492 est une des meilleures démonstrations de la technique de l'époque, où l'illustration et le décor semblent déjà vouloir reléguer le texte à un plan secondaire. Pour s'en rendre compte, il suffit de constater qu'on adapte le texte au décor, tandis que les premiers techniciens, maîtres de leur œuvre, adaptaient le décor à leur texte (70). Cette pratique conduit à l'emploi du passe-partout, moyen empirique et anti-typographique, qui n'interviendra qu'aux époques où la gravure déchaînera ses vagues dominatrices, après le passage desquelles la logique et les nécessités du serrage en forme reprendront leurs droits. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



¶ Enfin, au point de vue du texte, de l'illustration et du décor, ce frontispice donne la note exacte du chemin parcouru par l'imprimerie depuis son introduction en Italie, en 1462, c'est-à-dire dans l'espace de 30 années. 88



## ÉVOLUTION de la Lettre d'Imprimerie.



A

L'ŒUVRE FRANÇAISE  
de l'Époque Gothique.



**73-74.** En abordant l'introduction de l'Imprimerie à Paris, nous opérons un retour en arrière sur une avance *volue*; car pour donner toute son importance au fait si symptomatique de l'adoption du romain de Jenson par l'atelier de la Sorbonne, berceau français de l'industrie du Livre, il était de toute nécessité d'assister préalablement à l'éclosion de cette création ainsi qu'à l'affirmation de son succès en Italie. ¶ Malgré la mission confiée à Nicolas Jenson au nom du roi de France, l'accusation de sorcellerie portée contre l'invention nouvelle fit retarder assez longtemps son établissement à Paris. Il fallut l'audace de Guillaume Fichet, recteur en Sorbonne, soutenu par son ami Jean Heinlin, dit Lapiere, pour oser établir dans l'intérieur même des bâtiments de la vieille *Alma Mater* un atelier d'imprimerie pour le fonctionnement duquel ils firent appel à trois ouvriers de Bâle : Ulrich Gering, Michel Friburger, probablement les graveurs, compositeurs et correcteurs, et Martin Krantz, fondeur et imprimeur. L'atelier déploya une certaine activité, car, installé en 1469, dès l'année suivante paraissait son premier ouvrage, les *Lettres de Gasparin de Bergame*, dont nous donnons en réduction la page initiale. ¶ Quelle que soit l'inhabileté de gravure révélée par le caractère employé, nous devons nous féliciter de voir l'*alphabet romain* présider aux débuts de l'Imprimerie en France, en même temps que de l'hommage ainsi rendu à l'œuvre de notre compatriote Nicolas Jenson. Bien entendu, le type des sorbonistes ne peut rivaliser avec le chef-d'œuvre du maître français; pour s'en convaincre, il suffit de comparer entre eux la mise au point de l'*empallement* : à peine ébauchée, parce qu'in-

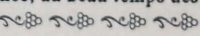


Gasparini pergamentis clarissimi orator  
is/epistolary liber foeliciter incipit;



Audeo plurimum ac lætor in  
ea te sententia esse. ut nihil a  
me fieri sine causa putel. Ego  
enī et si multorū uerebar suspē  
tiones/ q̄ a me sempronii antiquū fami  
liarē meū reiiciebā. tamē cū ad incredibi  
lē animi tui sapiētiā iudiciū meū refre  
bā. nihil erat. q̄re id a te improbari pu  
tarem. Nam cum & meos nosset mores. &  
illius naturā n̄ ignorares. n̄ dubitabā qd  
de hoc facto meo iudicaturus esses. Non  
igit̄ has ad te scribo lras/ quo nouam tibi  
de rebus a me gestis opinionem faciā. sed  
ut si quando aliter homīes nostros de me  
sētire intelliges. tu q̄ probe causam meā  
nosti/ defensionē meā suscipias. Hæc si fe  
ceris. nihil est quo ulterius officium tu  
um requirā. Vale;

73. L'IMPRIMERIE EN FRANCE. — 1470. Page initiale du premier livre imprimé à Paris.

**D** La maîtrise que nous venons de contempler en Italie doit nous trouver indulgents pour la gravure élémentaire du « romain » avec lequel l'imprimerie débute en France. Les poinçons — cela ne fait aucun doute — proviennent de tailles allemandes et sont l'œuvre de mains encore inexpertes en ce genre si différent de celui de la lettre gothique auquel elles étaient rompues. Constatons que dans cet alphabet, comme jadis à Mayence, au beau temps des caractères de « forme » et de « somme », les doubles lettres pullulent. 



comprise, dans les poinçons de taille allemande, tandis que régulière, d'application uniforme et d'exécution impeccable sur toutes les lettres de l'alphabet de Jenson. Mais on ne peut refuser au caractère du *Gasparin* le mérite de la coupe franchement romaine et de la lisibilité : c'est énorme ! Car il ne faut pas oublier que la *Rhétorique* de Cicéron

A B C D E F G H I K L M N O P

Q R S T V X X Z R . , " ! ? , ; ( )











a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u x y z z





æ œ ff ff ff ff m<sup>x</sup> p<sup>x</sup> q ā ɔ d ē ē ē & g g

ī t m o 9 p p p p p q q q q t t t t t Q z ɔ

C ñ ò p p z v v & s a m

74. L'IMPRIMERIE EN FRANCE. — 1470. Police du premier alphabet romain des typographes de la Sorbonne. (*A. Claudin.*)

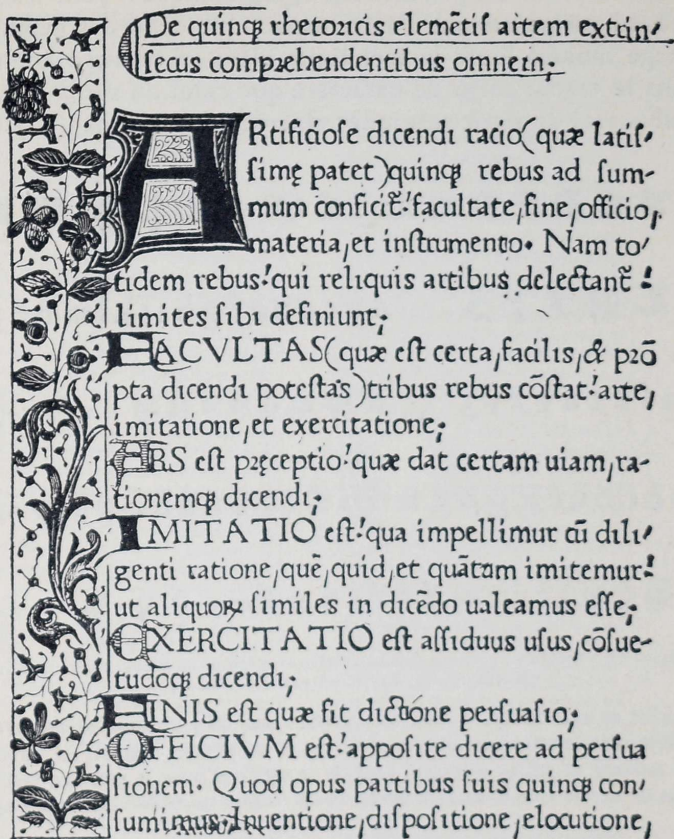
**D** Cette police complète très heureusement la démonstration à laquelle nous nous sommes livré pour vulgariser la connaissance des complications suscitées par la transcription typographique de l'écriture manuscrite au début de l'imprimerie. Elle montre l'ensemble des capitales, les lettres du corps, les lettres liées, les abréviations, signes particuliers et ponctuations de ce caractère d'environ 14 points.          

et l'*Eusèbe*, qui servirent de présentation au romain de Jenson, ainsi que le *Gasparin* de l'atelier de la Sorbonne, portent la même date. Ce qui fait que la gravure bâloise ou parisienne de ce dernier ne peut être autre chose qu'une contrefaçon des ébauches des ateliers italiens où Jenson, depuis un certain temps, perfectionnait son type.    

✪ A part les abréviations connues, très peu de doubles lettres ; mais quelques poinçons différents, pour l'e et le t notamment. On y cons-



tate, par exemple, une innovation : l'introduction de nouvelles lettres comme l'*x* et l'*α*, qui n'existaient pas encore dans les fontes allemandes



75. L'ATELIER DE LA SORBONNE. — 1471. Spécimen du deuxième livre imprimé à Paris.

Même caractère que celui du précédent ouvrage, où l'on s'était contenté, comme ornement de départ, de la classique initiale ornée. Ici apparaît le concours du rubricateur dans l'enluminure de la marge et dans le dessin des initiales à la manière des manuscrits.

de gothiques. Puis paraît une nouvelle ponctuation : la virgule, le point et virgule et le point. L'alphabet que nous en donnons facilitera ces observations.















honneur. En effet, la graisse régulière des traits et le serrage de l'approche mis à part, la forme générale de leurs minuscules tient autant du romain que de la *lettre de somme* qu'on a voulu pasticher. Quant aux capitales, elles sont franchement romaines. Maintenant, à regarder de près, l'aspect manuscrit qui se dégage de l'ensemble provient uniquement d'un effet de *couleur*, c'est-à-dire de l'uniformité de graisse de l'œil du caractère, de la profusion des signes d'abréviations et des

A B C D E F G H I L M N O P

Q R S T V X Y









a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u v x y z












fl ff ff ff ꝥ ā b bʳ bʳ ꝑ d ē ē ġ h h i l mʳ

m̄ mʳ & n̄ c̄ ō p̄ p̄ p̄ p̄ p̄ p̄ q̄ q̄ q̄ q̄ r̄ r̄ r̄ r̄ t̄

ū q̄s z̄c̄ Q̄z̄ . : / - ? ( )

79. L'ÉTABLISSEMENT DE GERING. — 1478. L'un des deux corps de romain que fit graver Gering aussitôt après le départ de ses premiers associés. (A. Claudin.)

**D** La fidélité de Gering aux types romains s'affirme d'une façon éclatante dans ce fait qu'une fois seul à la tête de son établissement, son premier acte est de revenir aux types de Jenson qui furent l'honneur de ses débuts et caractérisèrent le goût de ses premiers protecteurs. Du reste, des trois prototypographes de la Sorbonne, Gering est le seul qui se soit acclimaté en France, où il mourut en 1513.        

doubles lettres de tradition, puis des lettres tourneures laissées au rubricateur; enfin, l'illusion est achevée par cette ornementation de traits exécutés à la main après tirage, qui constitue un exemple de ce qu'on appelait une page *réglée*, décoration affectée ordinairement aux exemplaires de dédicace ou de présent.  Cette *Bible* parut en 1477. La police du caractère, qu'a relevée M. Claudin, permet d'en vérifier toutes les particularités, travail pour lequel la forte réduction de la page de texte gênait un peu.          



**79-80.** En 1478, Gering, resté seul à la tête de son établissement, par suite du retour en Allemagne de ses associés, s'empresse de graver deux corps différents de romain, en s'inspirant du type de Jenson. Il s'en sert pour l'impression d'un *Virgilius*. Nous en donnons une des deux polices. ¶ Puis, après un arrêt de production pendant lequel il s'installe rue de la Sorbonne, en la maison dite du *Buis*, on le voit qualifié de « marchand de livres » au lieu d'« imprimeur de livres ». Il contracte de nouveau association avec un nommé Renbolt. Il enrichit son matériel de plusieurs alphabets d'initiales romaines ornées, d'un style très particulier, ainsi que le montre notre spécimen. Le décor varie pour chacune d'elles. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**81-82-83.** Le second atelier parisien fut celui de Pierre César et Jean Stoll, deux élèves de Gering, Krantz et Friburger, qui s'installèrent en 1474, rue Saint-Jacques, à l'enseigne du *Chevalier au Cygne*. Ils produisirent un caractère d'une certaine originalité, surtout dans ses capitales, qui tiennent en grande partie de l'onziale fleurie. Le K capital manque, comme dans tous les alphabets du xv<sup>e</sup> siècle, où, quand l'emploi s'en présentait, on se servait de la minuscule. Pierre César et Jean Stoll, anciens étudiants de l'Université de Paris, étaient d'origine allemande.



**80.** L'ÉTABLISSEMENT DE GERING. — 1480. Spécimen des lettres ornées de Gering et Renbolt. (A. Claudin.)

¶ Dans ses nouvelles éditions, Gering se servit de trois alphabets de lettrines ornées, d'un fort beau style d'époque. Nous reproduisons ici un type de la série moyenne.

¶ Presque aussitôt, en 1475, une troisième officine ouvrait boutique, toujours rue Saint-Jacques, sur le même côté et à une quarantaine de mètres plus haut que celle du *Soleil d'Or*. Là, des ouvriers formés par ce dernier atelier s'étaient groupés sous la direction de Guillaume Tardif, professeur au Collège de Navarre et futur lecteur du roi Louis XI, qui y remplissait les fonctions de correcteur; ils avaient ainsi constitué la première association coopérative française de l'industrie du Livre. Cette collectivité comprenait Louis


Symonel, de Bourges, directeur de l'atelier; Bussangis, parisien, graveur; Richard Blandin, d'Evreux, Jean Symon, « ainsi que plusieurs autres travaillant dans le même atelier ». ¶ Ce groupement,



dit A. Claudin, « déploya une grande activité et fit une concurrence acharnée aux deux autres firmes, dirigées par des étrangers. Un livre paraissait-il au *Soleil d'Or* ou chez César et Stoll, qu'il en sortait une autre édition du *Soufflet Vert* ». Les trois établissements s'épiaient mutuellement et cherchèrent le plus longtemps possible à créer une confusion de local en s'abstenant de toute indication et ne révélant que progressivement leur emplacement exact et le titre de leur enseigne. C'est ainsi que la *Bible* de Gering est le premier ouvrage où les sorbonistes mirent leur adresse. ¶ Pour cette concurrence commerciale, le *Soufflet Vert* possédait un alphabet imitant celui de César et Stoll. Les six premières lettres capitales de chacun sont identiques ; mais le G, romain dans le premier, est de forme onciale dans le second ;

A B C D E F G H I J L M N  
 O P Q R S T V . 6. a b c d e e f g  
 h i k l m n o p q r s t u v x y z ( ) . ! , ' , /  
 & & & & ã a° b 7 x ð ē ɔ g° i p ñ õ p 9 h° p̄  
 p q q̄ q̇ q̈ q̉ q̊ q̋ q̌ q̍ q̎ q̏ q̐ q̑ q̒ q̓ q̔ q̕ q̖ q̗ q̘ q̙ q̚ q̛ q̜ q̝ q̞ q̟ q̠ q̡ q̢ q̣ q̤ q̥ q̦ q̧ q̨ q̩ q̪ q̫ q̬ q̭ q̮ q̯ q̰ q̱ q̲ q̳ q̴ q̵ q̶ q̷ q̸ q̹ q̺ q̻ q̼ q̽ q̾ q̿

**81.** ATELIER DE CÉSAR ET STOLL. — 1474. Caractère de début du second atelier parisien.

**D**A Paris, l'Imprimerie attire tout d'abord les étudiants étrangers de l'Université. Ce sont en effet deux d'entre eux, compatriotes de Gering, Krantz et Friburger, qui, une fois en possession « du secret », s'installent à leur compte et l'exploitent. 

l'H conserve la boucle en forme d'oméga, et le T est d'une coupe préférable à celle du type original. Dans les minuscules, signalons le **δ** à dos renversé en forme de delta grec. **¶** Cette association, qui eut le privilège d'inaugurer à Paris l'impression d'une page *avec des mots français*, fonctionna de 1475 à 1484 et produisit des œuvres fort remarquables. Elle fut aussi une pépinière d'excellents typographes pour les établissements de province. Les premiers imprimeurs d'Angers : de La Tour et Morel, entre autres, sortaient du *Soufflet Vert* et en imitèrent les caractères. **¶** Enfin, une troisième variante de César et Stoll, d'atelier inconnu, vaut d'être relevée pour la série de chiffres arabes qu'en contient la police et dont quelques-uns, le 4,



le 5 et le 7, sont de forme encore primitive. Pour le reste des caractères on y constate, comme sur la plupart des romains de la première période, un mélange de lettres gothiques introduites intentionnellement pour constituer un type de transition, un *semi-gothique*. ☐ ☐ ☐ ☐

**84.** Le succès de la tentative de la Sorbonne et des ateliers parisiens détermine les grands centres provinciaux à utiliser l'invention nouvelle, et dans tout le pays c'est une brusque invasion d'ouvriers allemands, belges, hollandais et vénitiens. On voit des imprimeries fonctionner à Lyon dès 1473, à La Flèche en 1475, à Angers en 1477, à Vienne et à Chablis en 1478, à Poitiers en 1479, à

Æ B C D E F G H I L M N O P  
Q R S T V  
a b c d e f g g h i k l m n o p q r f s t u v x y z z  
ā ē ī ō ū ꝥ Ꝧ ꝧ Ꝩ ( ) . ! , / = ∅ d

**82.** L'ATELIER DU « SOUFFLET VERT » — 1475. Premier caractère de l'association du « Soufflet Vert ». (A. Claudin.)

**M** Mais si le précédent atelier était une association d'allemands, celui-ci tint à se particulariser en ne groupant exclusivement que des français, qui firent aux autres une « concurrence effrénée » à l'aide d'éditions pour lesquelles ils se servaient de caractères similaires. ☞

Caen en 1480, à Albi en 1481, à Chartres en 1482, à Metz et à Troyes en 1483, à Chambéry en 1484, à Tours et à Rouen en 1485, à Besançon en 1487, pour ne citer que ces villes. ☞ On s'est demandé à quels procédés on avait pu recourir pour constituer aussi rapidement les nombreux matériels que comportaient ces multiples installations. Le personnel étranger et les ouvriers formés dans les ateliers parisiens réalisaient comme en un tour de main des gravures et des fontes extrêmement compliquées, ainsi que nos spécimens le prouvent; et nous savons par expérience ce que demande de temps, encore aujourd'hui, la gravure des poinçons d'acier d'un caractère de labeur! On a donc mis en doute l'emploi de ce dernier procédé, et Desormes, après examen attentif des ouvrages de la Sorbonne, a



émis l'avis « que les premiers imprimeurs parisiens s'étaient servi d'une multiplication de matrices à l'aide d'un système de stéréotypage ». M. Ambroise-Firmin Didot, de son côté, pensait « que les premières matrices eussent pu être en plomb et obtenues à l'aide d'un poinçon en bois que l'on enfonçait dans le plomb fondu au moment où il était sur le point de se solidifier ». Ce procédé, expérimenté par lui, conduisit à des résultats très probants, car une matrice en plomb peut donner de soixante à quatre-vingts lettres. M. Claudin dit à ce sujet qu'une façon de faire analogue est employée à l'Imprimerie nationale par l'empreinte à la gutta-percha des caractères trop compliqués ou trop nombreux, tels que ceux du chinois, les hiéroglyphes mexicains, etc. Il est donc permis d'admettre que les poin-

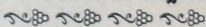
Æ B C D E F G H I k L M N O P Q Q R S T V

a b c d e f g h i k l m n o p q r s s s t u v x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ā a° b q c q 2 δ ē ē' b° b q i i° i° i° m q n n' n q o o° p q̄ q° q̄ q̄ q̄

ʔ t' ū b̄ . ! - / H H H

83. APPARITION DES CHIFFRES ARABES. — 1476. Alphabet dit de l'*Okam*, d'imprimerie inconnue.

**D** Une troisième contrefaçon du caractère de César et Stoll servait enfin à la concurrence par production anonyme. Nous y relevons pour la première fois une série de chiffres arabes où la forme du 4, celle du 5 et celle du 7 sont en gestation. 

cons des premiers caractères exécutés à Paris et dans les autres ateliers français furent gravés sur bois ou sur cuivre, et non sur acier. C'est ce qui expliquerait, fait remarquer M. Claudin, dont la compétence en la matière est indiscutée, la disparition rapide de certains types, tandis qu'à partir d'une époque déterminée on en voit apparaître d'autres dont les fontes se renouvellent, passent d'une imprimerie à l'autre ou sont employés simultanément dans divers ateliers de Paris et de la province. **M** Il faut donc reconnaître et conclure que ces facilités, donnant à chaque maison la faculté de fonctionner avec des types de taille différente, assuraient à leurs travaux une évidente personnalité. **M** Nous en donnerons quelques exemples. D'abord cette page du *Roman de la Rose*, attribuée à Guillaume Le Roy, de Lyon.





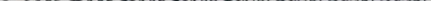


C'est un spécimen de lettre de somme, très pure de style, avec doubles et triples lettres. Dans l'ornementation de la page, constatons les réserves d'initiales pour la rubrication. ¶ Au centre de ces réserves on avait l'habitude de placer une lettre minuscule de rappel pour le calligraphe, ainsi qu'on peut le constater figure 60. ¶ Le bois d'illustration est imposé et tiré avec le texte, de même que la bande de marge, un peu courte ; mais la typographie lyonnaise (dont nous reparlerons plus longuement par la suite en relatant les circonstances de ses origines) ne renouvelait pas son matériel pour chacune de ses nombreuses éditions ; elle l'appropriait au mieux, comme du reste partout à l'époque.

[illegible]

Impressum Cadomi per magistros Jacobum  
durandas et Egidiū qui icue Anno domini  
Millesimo quadringentesimo octogesimo  
mense Junio die vero sexta eiusdem mensis

85. LES ATELIERS DE PROVINCE. — 1480. Signature du *Horatii epistolarum*, imprimé à Caen.  
(Coll. Ed. Rouveyre.)

**D**ans cet exemple les doubles lettres «do, de», les triples «ist», qu'on a pu observer à la figure précédente, ont disparu. Il y a là un acheminement très caractérisé vers la lettre simple ou isolée. 

**86.** Il n'en est pas de même du type purement gothique dans lequel fut composé du *Livre du roy Modus et de la Roïne Racio*, sorti des presses d'Anthoine Neyret, à Chambéry, en 1486, où tout semble déceler la provenance hollandaise (comparer avec la figure 63). La lettrine, par exception, est de goût bien français. Pour la mise en pages, nous en sommes toujours, comme on peut le voir, à la formule des manuscrits; et le titre, dans sa rédaction, prend tous les développements d'un résumé de la table des matières, ce qui, de nos jours, l'assimilerait à un excellent prospectus. III C'est le temps — l'occasion



s'offre de le noter — de l'imprimerie ambulante. Un imprimeur en voyage, transportant avec lui son matériel, se trouve sollicité en cours de route par un châtelain, un évêque, une municipalité ou même un bourgeois, d'exécuter une brochure, un catéchisme, un traité d'usages



**P**RESENT Le liure du roy  
modus et de la Royne racio le quel fait  
mention comant on doit deuiser de toutes  
manieres de chasses. Cest assavoir des  
certz dez bichs dez sangliers de cheueux  
des loups a samblablemēt de toutes aul  
tres bestes sauuaiges et la fasson et ma  
niere de les prandre Tant par engins  
soubtilz cōme par force de chiēs Et aussy  
la fasson de faire lez hayes et lez buissons  
pour prandre lesdictes bestes tant p true  
cōme par aguēt Et aprez moralise sur les  
dictes bestes les dix comandemens de la

loy et des sept pechz mortels Pareillemēt deuiser sur le fait de la faulcō  
nerie comēt on doit chiller porter loner voler affaict et le faulcon a tous  
aultres oiseaulx de proye Et pareillement comant on les peult garir  
de plusieurs maladies qui leur suruiennent ainssi que poure veoir par ce  
present liure Et aussy deuiser de prandre toutes manieres d'oiseaulx tāt  
aux latz au briez a la pipee et aultres plusieurs deduntz En aps terres  
Comant dieu le pere enuoya a son filz la cause de la royne racio et de sa  
chan Et aussy vertes sur le desoutz de prandre les oiseaulx plusieurs bel  
les moralites en plusieurs manieres et fassons et especiallement com  
ment le diable desloit la creature en plusieurs soubtille fassons cōme pou  
res veoir en ce present liure.

86. LES ATELIERS DE PROVINCE. — 1486. Titre d'un ouvrage de chasse imprimé à Chambéry par Anthoine Neyret. (Coll. Henri Bouchof.)

**D**e Cette typographie est trop maîtresse d'elle-même pour être une production exclusive-  
ment locale. Elle révèle un maître exercé, utilisant l'expérience acquise dans un centre  
typographique important (flamand très probablement), d'où fut amené ce matériel perfectionné.

locaux ou un manuscrit quelconque; il installe ses casses et monte  
sa presse dans un local qu'on est généralement heureux de mettre à  
sa disposition; puis, le travail terminé, il plie bagage et se remet en  
route. **M** C'est pourquoi un certain nombre d'ouvrages de la fin du



xv<sup>e</sup> siècle indiquent comme lieu d'impression des bourgs ou des hameaux qui n'ont jamais possédé d'imprimerie. On est en droit de rapporter à ces pratiques le cas du curé de campagne cité par Claudin et qui, en 1491, au bourg de Goupillières, près d'Evreux, imprima chez lui le livre d'*Heures* de sa paroisse, ouvrage de peu d'importance par lui-même, mais rarissime. M. Léopold Delisle l'a trouvé à la Bibliothèque nationale, à l'intérieur d'une vieille reliure.

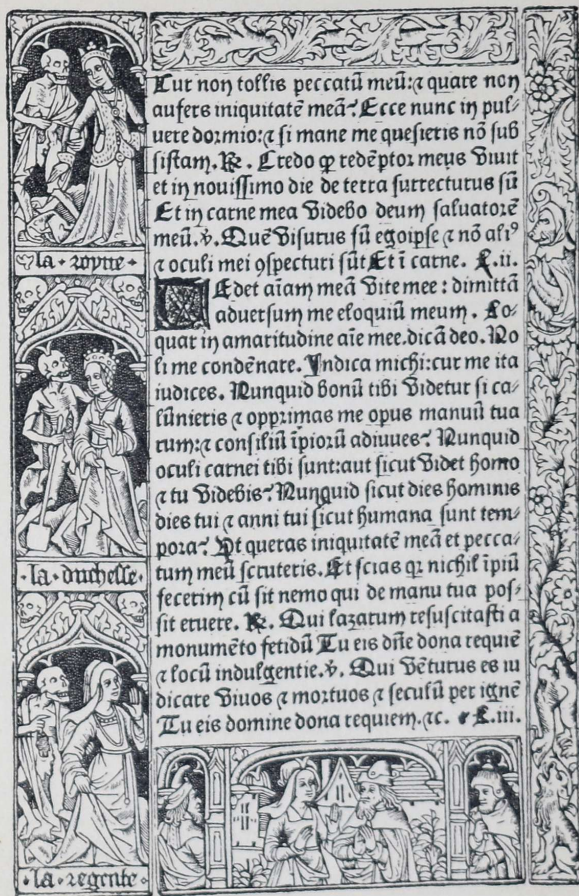
**87-87<sup>bis</sup>-88.** A Paris, les ateliers s'étaient multipliés. L'année où se formait l'association du *Soufflet Vert* (1475), Pasquier et Bonhomme créaient une officine à l'*Image de Saint Christophe* et publiaient les *Chroniques de France*, premier livre en français imprimé à Paris. Puis, en 1476, un atelier anonyme confectionnait des ouvrages *mixtes*, c'est-à-dire avec texte typographique et illustrations à la main. En 1481, enfin, s'installe Jean Du Pré, l'un des plus célèbres typographes de la première période, qui avait séjourné à Venise, y avait fait très probablement son apprentissage d'imprimeur et en avait ramené une équipe d'ouvriers experts. Il produisit, le premier à Paris, des ouvrages avec gravures placées dans la forme et dont l'impression est obtenue en même temps que le texte. Son activité est considérable. Ses livres d'*Heures*, ses *Missels* avec marges ornées de ravissantes bordures gravées en relief sur cuivre, lui créent une place hors pair dans la production du Livre. C'est lui qui établit la première *affiche* connue, à l'occasion du Grand Pardon de N.-D. de Reims. Son œuvre maîtresse est la *Légende dorée*, un des plus gros succès du temps. Il fit aussi de nombreux et remarquables *Calendriers*. Antoine Caillaut et Louis Martineau s'associent en 1482. Martineau est le premier imprimeur parisien qui ait fait usage d'une *marque*, et l'on sait les merveilles dans ce genre de composition qui furent enfantées par la suite! Puis c'est Guy Marchant (1483), qui imprime la *Danse macabre des Hommes* et la *Danse macabre des Femmes*, le *Calendrier des Bergers* et le *Calendrier des Bergères*, sortes d'encyclopédies de connaissances météorologiques, agricoles, hygiéniques et morales pour les gens de tous les états; c'est Pierre Levet (1485), qui travaille pour Antoine Vêrard et publie les *Cent Nouvelles nouvelles*, recueil de contes gaulois attribué à Louis XI et qui eut un nombre infini d'éditions; c'est enfin Pierre Le Rouge (1487), qui comme Jean Du Pré est allé demander son







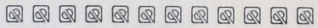
Caillaut et Martineau, entreprit une exploitation générale de ses connaissances; il devint libraire de l'Université, s'installa rue de la



88. TYPOGRAPHIE DES LIVRES D'HEURES. — 1488. Décor à compartiments. Page des Heures à l'usage de Rome, de Philippe Pigouchet et Simon Vostre. (B. B. A.)

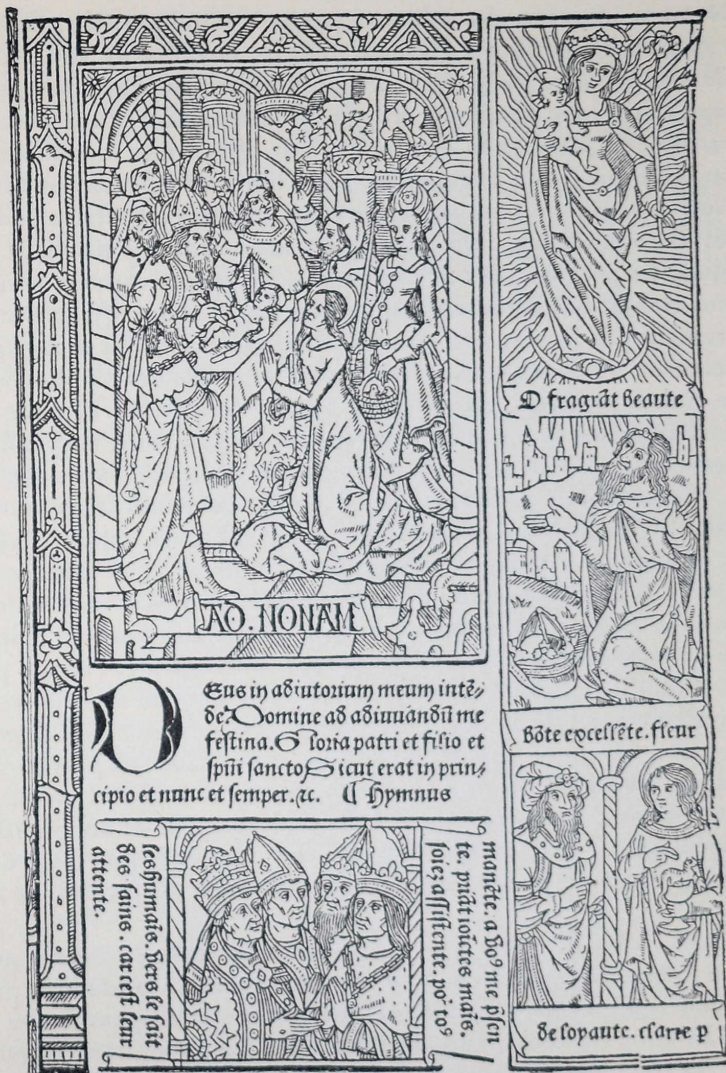
La combinaison des blocs d'ornements pour l'encadrement des livres d'Heures fut une adaptation de génie qui caractérisa d'un seul coup la technique typographique de l'édition religieuse. Dans ce cadre, et par tradition, les caractères gothiques étaient, pour l'époque, obligatoires.



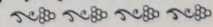
Harpe, et forma avec Simon Vostre, réputé marchand habile, en vue de la publication de livres d'*Heures*, une association qui prospéra au-delà de toute prévision. Au moyen d'un jeu d'ornements composé de figures et de motifs décoratifs variés, se combinant pour entourer les textes, garnir les marges en réalisant un serrage parfait des pages, ils réussirent à donner, en 1488, une édition des *Heures à l'usage de Rome*, qui établit leur réputation. Le succès de ce décor à *compartiments* les engagea à l'augmenter et à l'enrichir sans cesse. La netteté du pointillé des fonds, de même que la finesse d'œil des filets en bordure, ne laissant remarquer, après des tirages répétés, que de rares signes d'altération, ont fait conclure à l'emploi d'un procédé de gravure en relief sur métal; et il est matériellement établi aujourd'hui qu'on se servit pour cet usage de plaques de cuivre taillées en relief. On compte plus de 300 éditions d'*Heures* à l'usage de tous les diocèses; or, pour un tel service, n'est-il pas évident que s'imposait une matière supérieure, comme résistance, au poirier et au buis couramment utilisés? Pour cette typographie particulière, pour cette reconstitution de l'aspect des manuscrits enluminés, l'emploi des caractères gothiques était obligatoire, et le romain, introduit tout d'abord en France par les typographes de la Sorbonne, dut être remisé. Il le demeura jusqu'aux premières manifestations de la Renaissance française, qui devait en assurer l'adoption définitive. ¶ Nous donnons deux des principaux alphabets que fit graver Pigouchet et qui immortalisèrent ses éditions. L'intérêt du second porte particulièrement sur la série complète des chiffres arabes dans leur forme définitive, qu'il est bon de comparer avec celle déjà relevée fig. 83. 

**89.** Non loin de l'officine de Simon Vostre, sur le pont Notre-Dame, s'installa en 1485 Antoine Vérard, le plus illustre des vieux libraires français. Il était à la fois calligraphe, imprimeur, enlumineur et marchand. Après un premier essai de livre d'*Heures*, mal accueilli, sans doute pour son manque de bordures et de frontispice, il commença en 1488 — l'année même où Vostre lançait ses séries — « par « commandement du roy notre sire », ses *Grandes Heures* in-4°, où il imita le procédé de Pigouchet, c'est-à-dire l'emploi d'un décor à compartiments composé de petits sujets et d'initiales rubriquées à la main. Cette typographie des livres d'*Heures*, il faut bien le reconnaître, fut





89. TYPOGRAPHIE DES LIVRES D'HEURES. — 1488. Décor à compartiments.  
Page des *Grandes Heures* d'Antoine Vêrard. (B. B.-A.)

**D** Le procédé de Pigouchet et Vostre est aussitôt utilisé par Vêrard qui y déploie une habileté non moins grande en fixant la forme du livre français gothique. 



positivement imposée aux éditeurs par la tradition. J.-Ch. Brunet, qui a consacré aux *Heures gothiques* tout un chapitre de son *Manuel du Libraire*, dit à ce propos : « ... Les libraires de Paris songèrent « à exploiter à leur profit un art qui, en simplifiant d'une manière « si sensible la fabrication des livres, leur offrait une moisson aussi « abondante que facile à recueillir... Les livres de prières dont on se « servait alors étaient tous écrits sur vélin, décorés d'initiales peintes « en or et en couleurs... On remarquait aussi dans une partie de ces « manuscrits précieux des bordures plus ou moins variées, plus ou « moins riches, qui entouraient toutes les pages et qui offraient ordi- « nairement des fleurs, des oiseaux, des insectes et des arabesques « gracieuses, où l'or se mariait habilement aux couleurs les plus vives. « Ces riches volumes étaient avec raison considérés comme des « bijoux de prix et se transmettaient par succession, dans les familles, « de génération en génération. Accoutumé qu'on était alors de lire « ses *Heures* dans des livres ainsi décorés, comment aurait-on pu « accueillir de simples productions typographiques dépourvues de « ces ornements *devenus un accompagnement nécessaire de toute lecture « pieuse?* » ¶ Les imprimeurs de cette époque se montrèrent heureu- sement à la hauteur de la tâche qui leur incombait; aussi ne leur en marquera-t-on jamais trop d'admiration. L'intelligence, l'action persévérante qu'ils mirent à surmonter les difficultés de mise au point d'un système complet de décoration et *son appropriation typographique*, autorisent à dire qu'en apportant ces soins méticuleux aux plus minces détails, qu'en s'appliquant à rendre pratique toute chose, qu'en fai- sant, en un mot, du Livre « un modèle d'élégance et de simplicité », ils prirent pour ainsi dire leur art à son berceau et le portèrent d'un seul coup et sans transition au degré suprême de perfection. ☐☐☐

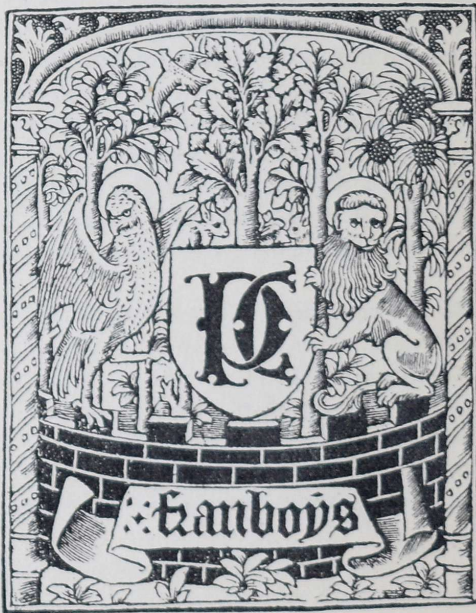
**90.** Continuant notre revue des établissements parisiens, avec l'année 1488 nous noterons encore l'association de deux libraires pour la fondation d'un atelier typographique, celui que dirigeant Pierre Le Dru et Etienne Jehannot, deux maîtres; puis, en 1489, nous pouvons saluer les premiers produits de Pierre Le Caron, dont la typographie revêt un cachet très caractéristique avec l'innovation des lettres grotesques et d'une grosse gothique pour titres, qu'immédiatement et par- tout on s'empresse de copier. Car l'heure est sonnée où les exigences



de l'édition vont modifier l'aspect du Livre. On n'imprime plus seulement que des livres d'*Heures*: le commerce de la librairie englobe déjà des formes très diverses, traitant de sujets fort différents. C'est en particulier Le Caron, lors de l'entrée de Louis XII à Paris et des fêtes données à cette occasion : tournoi, banquet, etc., qui fit paraître plusieurs feuilles volantes ornées d'une gravure dans le genre des images d'Epinal, où il annonçait les cérémonies, puis ensuite en faisait un compte-rendu détaillé. Ces imprimés, très bien accueillis du public, étaient criés et vendus dans les rues. Le Noir, imprimeur et libraire également, son voisin sur le pont Notre-Dame, lui donna la réplique. Ce fut là l'origine de ce qu'on appela depuis les *canards*, précurseurs de la *Gazette* de Renaudot et des publications de la période révolutionnaire, d'où naquit le journalisme moderne. Ces

# le livre

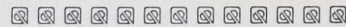
*De la chasse du grant seneschal de Normendie. Et les ditz du bon chiten joulliart: qui fut au roy loys de France. xi. de ce nom.*


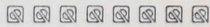


90. FORMATION DU TITRE. — 1489. Frontispice de l'une des premières éditions de l'atelier de Le Caron, à Paris.

**L** Le matériel typographique ne reste pas exclusivement affecté aux livres d'*Heures*; on s'en sert également pour les ouvrages de littérature, les chroniques, etc. Une ligne de grosse gothique, le reste du texte en sommaire, et la marque de l'imprimeur complète l'ensemble.



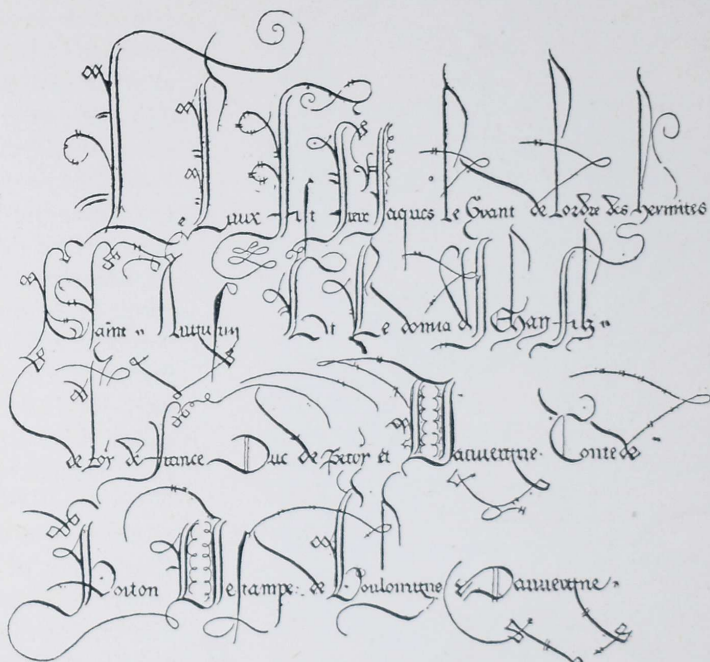
nouvelles productions, de même que les catégories de livres destinés à l'exposition en vitrine, réclamaient un frontispice visible à distance, renseignant sur le contenu et portant la référence de l'imprimeur, ainsi qu'on l'avait vu pratiquer dès 1476 pour le *Calendario vénitien* (70). Mais si, déjà, dans les ouvrages imprimés, on uniformisait l'emploi des caractères gothiques, dont la typographie des livres d'*Heures* avait obligé d'augmenter les fontes et de développer l'échelle des corps, on n'en savait pas moins aussi approprier ce matériel suivant la nature des textes et les éléments décoratifs qu'on désirait y adapter. Par exemple, dans un titre comme celui de la *Chasse du Grand Sénéchal de Normandie*, éditée par Le Caron, c'est de la façon la plus simple, la plus logique, qu'est composée la première ligne dans un caractère vedette et que le complément du texte suit en sommaire, en petit corps. Ce libellé, flanqué de la marque de l'imprimeur, réalise un ensemble clair, d'une note archaïque du plus grand caractère et d'autant de tenue, nous l'affirmons, que le frontispice italien dans son cadre d'arabesques (70); il laisse, en tout cas, une impression plus avantageuse que le titre allemand (64 et 65) où le mauvais goût déborde vite dans une prodigalité de lettres entrecroisées, de gothique couverte d'appendices, de courbes bizarres, où l'intitulé s'embrouille et devient illisible pour les Allemands eux-mêmes. 

 On remarquera l'encoche de tête de l' pour la ligne de grosse gothique, ainsi que le petit crochet placé à gauche du jambage, à hauteur d'œil de la minuscule *courte*, dont il semble repérer la ligne de tête. Ce signe, pratiqué également dans l'écriture des manuscrits, deviendra plus tard la marque caractéristique du *romain du roi*, puis, avec d'autres particularités que nous ferons connaître à leur heure, celle en général du type de l'Imprimerie nationale. 

**91.** Le débordement des traits, les fioritures de haute fantaisie de la majuscule *gothique fleurie*, s'acheminèrent naturellement vers la *lettre grotesque*, où se complut tout particulièrement la gauloiserie des tailleurs d'images des <sup>xv</sup>e et <sup>xvi</sup>e siècles, qui dotèrent ainsi l'art naissant d'une parure identique à celle que les copistes semaient à profusion, depuis les temps carolingiens, dans les admirables *lettres historiées* de leurs manuscrits. Quelles observations seraient à faire sur



les variations d'un même thème décoratif à travers les âges et les milieux ! Ainsi, à ne relever l'usage du *trait de plume* qu'à l'époque française de la *gothique fleurie*, où, malgré sa profusion et ses extrava-



**91.** ORIGINE DE L'INITIALE GROTESQUE.  
— 1490. Spécimen de *gothique fleurie*.

**D** Arrivée à l'apogée de son règne, l'écriture gothique vit ses capitales prendre un développement d'une audace infinie, auquel les calligraphes se plaisaient à ajouter sans cesse, sans qu'il soit possible de prévoir jusqu'où cette fantaisie pourrait atteindre. Bientôt, cependant, un dérivatif s'offre dans le décor du Livre, où ces conceptions pénétrèrent en se constituant la « charpente », soit l'ossature même de la « lettre grotesque. »














gances, il reste clair et gracieux, que de transformations jusqu'à nos jours ! Dans son interprétation allemande, avec Dürer et son école,







**grant testament vil  
lon/le petit. Son codicille. Le iargon  
Et ses balades.**

92. L'INITIALE GROTESQUE DANS LE TITRE FRANÇAIS. — 1495. Titre du *Grand Testament* de Villon, imprimé par Denis Meslier.

Dans le frontispice, l'initiale « grotesque » de cette importance entraînait généralement la suppression de la marque décorative de l'imprimeur ou de l'éditeur. Plus simple et plus réduite, dans un emploi d'appui-texte, elle jouait le rôle de l'initiale « de commencement » des manuscrits.             

nous le voyons se perdre en des labyrinthes impénétrables; cependant que dans la lettre grotesque française et anglaise il ne se départit pas d'une saine modération. Puis, il se perpétue en Allemagne d'où, sous forme de paragraphes simples ou groupés, il nous reviendra au début du XIX<sup>e</sup> siècle, repris par la Lithographie, dont il fera les délices, et où la Typographie le repêchera pour se l'assimiler et s'en servir à nouveau. Enfin, dans le *vermicelle modern-style* dont les Allemands nous submergeront un moment, qui ne l'a reconnu reparaisant en d'insipides adaptations de ruban sans fin?  



**92.** La lettre gothique n'est en effet qu'un rajeunissement de la lettre *historiée* des manuscrits carolingiens, fondue dans le moule de la majuscule *gothique fleurie*. Dans ce cadre de liberté illimitée, où la satire, si goûtée à l'époque, pouvait s'exercer à l'aise, l'esprit gaulois, la « bonne gaieté française », fusèrent et étincelèrent en des variantes de la plus haute bouffonnerie. Cette verve décorative eut une telle vogue qu'elle put conserver longtemps l'exclusivité de l'ornementation du Livre. Pas une publication qui ne tint à s'approprier une initiale de ce genre et à s'en faire comme une marque personnelle. ¶ Les *Chroniques provinciales* — pour n'en citer qu'un exemple — y trouvèrent le cadre qui leur permit de silhouetter les types et costumes régionaux; et combien de choses exquisés dans ce style original nous furent conservées et se retrouvent encore dans les bibliothèques! ¶ La lettre L de notre spécimen appartient à l'édition de

**Cy cōmence le grant codicille  
et testamēt maïstre frācois Villō**

**En lan de mon trentiesme aage  
Que toutes mes hontes ieuz beues  
Ne du tout fol encor ne saige  
Non obstant maintes peines eues  
Lesquelles iay toutes receues  
Soubz la main thibault danssigny  
Se euesque il est seignant les rues  
Qui soit le mien ie le regny**

**Mon seigneur nest ne mō euesque  
Soubz lui ne tiens sil nest en friche  
froy ne lui doibe nōmage auecque  
Je ne suis son cerf ne sa bische  
Peu ma dune petite miche  
Et de froide eae tout vng este  
Large ou estroit moult me fut ciche  
Tel lui soit dieu quil ma este**

**Et saucun me vouloit reprendre  
Et dire que ie le mau dis  
Non fais se bien le scet entendre  
En rien de lui ie ne mes dis  
Voicy tout le mal que ien dis  
Sil ma este misericors**

**a.ii**

**92 bis.** Caractère de texte du *Grand Testament* de Villon dont ci-contre le titre.



Denis Meslier, lequel avait ouvert son atelier en 1490; elle fut copiée par Mignart (1495), par Etienne Jehannot, et finit par passer dans le matériel de Vérard. ¶ Si nous examinons ce titre, nous constatons que les typographes de ce temps ne soupçonnaient pas encore la règle d'emploi de la capitale au commencement des phrases aussi bien qu'aux noms propres. Mais cette liberté, qui répondait parfois au manque de lettre, s'accordait également avec les nécessités de la justification. Cet archaïsme caractérise toute la production du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Car la justification paraît avoir été longtemps un problème

Le psautier nre dame  
Selon saint ierosme §  
Translate de latin en francois

93. LES TITRES DE VÉRARD. — 1500. Spécimen des titres dessinés par Antoine Vérard.

¶ Le grand libraire du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, qui passe pour avoir inventé l'« initiale grotesque » (quoique comme charpente et décor les artistes carolingiens nous en aient laissé de parfaits modèles), avait l'habitude de dessiner le texte des titres de ses ouvrages. Nous en montrons ici un échantillon très suggestif de remarques intéressantes. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

pour les ateliers mal pourvus d'« espaces » de forces différentes et désireux néanmoins d'espacer uniformément les mots. On trouve encore en 1706, chez Domenico Lovisa, à Venise, dans un imprimé aux lignes très étroites et par suite difficiles à justifier convenablement, des *a*, des *e* et des *n* à longue queue horizontale, afin de combler le blanc restant en bout de ligne après espacement régulier; et à Rome, en 1778 (*Specimen historium typographicae...* du P. Laire.)

93. On a cru pouvoir attribuer au libraire Antoine Vérard l'invention des lettres grotesques, dont il fit un si grand usage dans ses éditions.

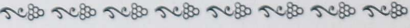


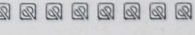
Sans contester son initiative, nous venons de montrer d'une façon suffisamment claire à quelles sources il lui avait été loisible de puiser son inspiration ; car cet artiste avait la passion de dessiner lui-même le libellé de ses titres, qu'il faisait ensuite graver sur bois. C'est un spécimen de ces compositions, le titre du *Psautier Notre-Dame selon saint Jérôme*, que nous reproduisons ici. En plus des observations



**Ad usum celeberrime ecclesie Eboracensis**  
 optimis characteribus receter Imprimi cura petuigili mariniag lucubra-  
 tione mendis q pluribus emendatum Sumptibus et expensis Johannis ga-  
 cher mercatoris libraru bene mercuria precatam ecclesiam comitorantia.  
 Anno dñi decimoletto supra millesimum et quingetesimum. Die vero quinta  
 februarii completum atq perfectum.

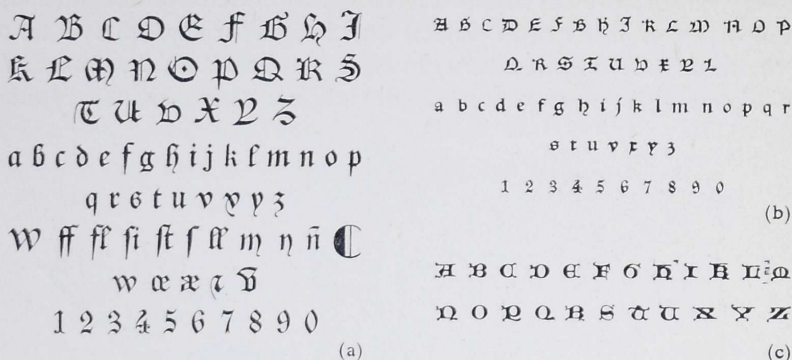
94. L'INITIALE GROTESQUE DANS LE TITRE ANGLAIS. — Titre du *Missale ad usum celeberrime ecclesie Eboracensis* (York). (Coll. Bernard Quaritch.)

**M** La lettre « grotesque » était si intégralement unie à l'art typographique du temps, qu'en Angleterre on n'hésitait pas à l'introduire même dans la composition d'un titre d'ouvrage liturgique, où du reste elle a fort grand air. 








que l'on y peut faire sur la forme, les liaisons et le style des lettres, on devra retenir l'ornement bout de ligne pour son dessin caractéristique et pour la prédilection que semble lui vouer Vérard, qui le répète dans presque tous ses titres écrits. Ce motif — comme nous aurons l'occasion de le montrer — servira de thème au maître Grasset pour l'ornementation de la plaquette d'appréciations sur son caractère typographique, et il en tirera les plus riches effets. 








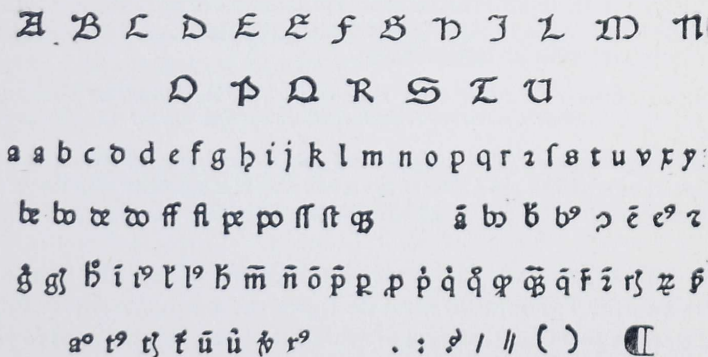
94. Quelle belle occasion encore d'apprécier la caractéristique de production des milieux ! Voici une composition exécutée à l'aide













95. TYPES GOTHIQUES FRANÇAIS. — Fin du xv<sup>e</sup> siècle. Lettres de forme, de somme et tourneur.

Il est assez curieux de retrouver encore de nos jours en fonderie des alphabets identiques à ceux des éditions de Vérard et de Vostre.       

d'éléments de même nature que ceux employés pour les titres français, et cependant la note qui s'en dégage est toute différente. L'interprétation de l'M, par exemple, et le couronnement de l'l du mot *Missale*, sont des trouvailles d'esprit absolument anglais.     



96. TYPES GOTHIQUES FRANÇAIS. — 1493. Caractères de l'atelier de Mittellius. (A. Claudin.)

De même que nous avons noté une ressemblance entre le type de Pigouchet et la « lettre de forme » de la série précédente (95a), nous pouvons rapprocher cet alphabet de notre type « de somme » (95b).          



La succession de trois forces de corps dans l'énonciation du texte se pratique là comme en France, car à ce moment c'est l'unique formule ; cette disposition se perpétuera jusqu'à l'avènement du romain, avec lequel s'inaugurera la justification à axe central. □ □ □ □ □ □ □ □

## Stultifera Nauis.



**Marragonice pfectionis nunq̃**  
 satis laudata Nauis; per Sebastianū Brant: vernaculo vul-  
 gariq; sermone & rhythmo p cūctoꝝ mortalium fatuitatis  
 semitas effugere cupiētū directione / speculo / cōmodoq; &  
 salute : proq; inertis ignauq; stulticiq; ppetua infamia / exe-  
 cratione / & confutatione / nup fabricata : Atq; iam pridem  
 per Iacobum Locher / cognomēto Philomusum : Sūuū : in  
 latinū traducta eloquiū : & per Sebastianū Brant ; denuo  
 seduloq; reuifa : foelici exorditur principio.

.1497.

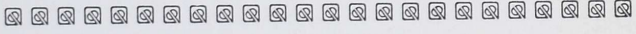
Nihil sine causa.

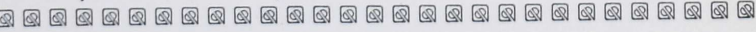
Io. de Olpe

97. TITRE AVEC VIGNETTE SYMBOLIQUE. — 1497. Titre de la *Nef des Fous*, de Sébastien Brandt, imprimée à Bâle par Bergman de Olpe.

**D** Enfin, le titre, poursuivant sa marche ascensionnelle, gravit un nouvel échelon avec l'ajouté d'une vignette symbolique. ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊



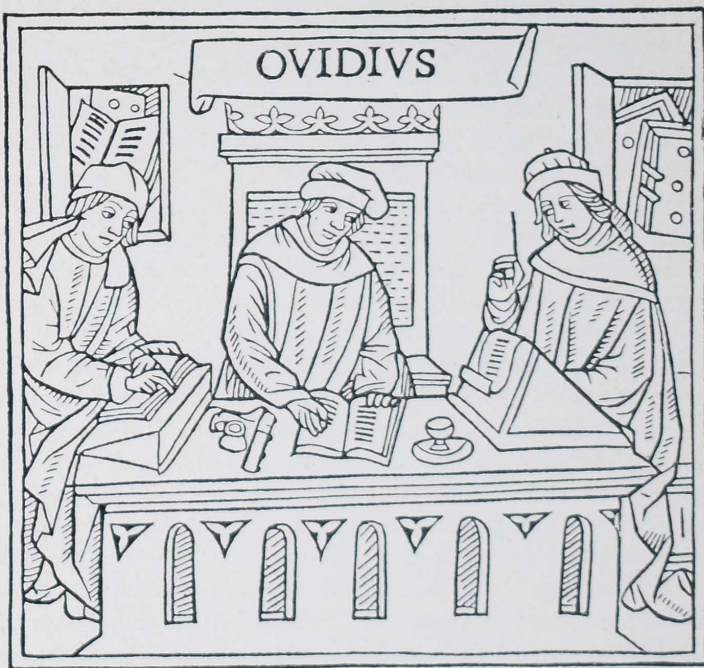
**95-96.** Il est rare de trouver de nos jours, en fonderie, des types purs de cette période de la typographie gothique; car dans leur évolution naturelle à travers les transformations périodiques et nationales, tous ont subi plus ou moins une altération de leurs traits d'origine. C'est donc une bonne fortune que de pouvoir montrer des polices d'une reconstitution fidèle, poussant le scrupule de l'exactitude jusqu'à l'observation de la légère pente imprimée, par la main du copiste, au type original des *lettres de forme*. ¶ A ces alphabets de *lettres de forme*, de *somme* et *tourneures*, nous joignons également, d'après Claudin, la reproduction du caractère de Mittellius, de 1493, qui montre une certaine ressemblance avec l'alphabet mobile actuel de lettres de *somme*, fig. 95<sup>b</sup>. 

**97.** Partout le titre marchait rapidement vers sa constitution logique. Après avoir été déroutés un instant par l'usage des caractères métalliques, les xylographes reprirent courage et se préparèrent à jouer leur rôle dans l'illustration du Livre. Mais, comme toujours, la jalousie se mit de la partie; de suite ils songèrent à se réserver le monopole de leurs bois taillés, et l'on vit à ce sujet, en 1470, les *formschneiders* d'Augsbourg se réunir en corps pour interdire à des éditeurs de mettre des figures dans leurs volumes. Fatalement tout s'arrangea, et cela n'empêcha pas Koburger, à Nuremberg, de réaliser son œuvre et de susciter les talents de Michel Wolgemuth et de Dürer, si bien qu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, suivant l'expression d'Henri Bouchot, « le livre n'était plus qu'un prétexte à gravures ». ¶ Nous laissons intentionnellement de côté tout ce qui a trait à la gravure et à l'illustration proprement dite, comme n'étant pas ici de notre domaine. Nous ne les effleurons que juste dans la mesure où elles côtoient le mobile typographique, où elles se mêlent à lui. L'introduction de bois gravés symboliques, concourant par leur synthétisation du sujet à faire parler le titre, marque une étape décisive dans la précision des formules, ainsi qu'un acheminement vers la coupe définitive. 

**98.** En effet, concurremment avec la marque de l'imprimeur, le portrait de l'auteur s'introduit dans le titre du livre; cela à l'exemple de ce qui s'était déjà pratiqué dans le manuscrit. Mais, si le tracé au

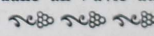


Epistolas OVIDII necnon SABINI vetustū  
 Poetæ Respōsiones ad Epistolas Quidiūnacum  
 DIRIS in Ibi hoc emendatissimo libro habes le  
 ctor mi candidissime Viue Vale Felix sis.



ADLECTOREM  
 Hæc tibi multiplici que impressa est ere papyrus  
 Aurea Nasonis carmina uatis habet

98. TITRE AVEC PORTRAIT D'AUTEUR. — 1499. Spécimen de l'atelier de Le Noir. (A. Claudin.)

**D** Sur le frontispice, l'imprimeur avait commencé par mettre sa « marque » ; le sujet de l'ouvrage venait d'y voir figurer son « symbole » ; l'auteur pensa, à son tour, qu'il y pourrait très bien placer son « portrait », en dévoilant enfin, comme il est fait ici dans un « avis au lecteur », que l'ouvrage est imprimé en caractères typographiques de métal. 



pinceau ou au calame assurait jusqu'à un certain point l'authenticité de traits du personnage spécialement peint ou dessiné, le bois gravé ne laissait pas pareille sécurité, et il arriva fréquemment que — par économie ou pour toute autre cause — le même bois servit à orner les œuvres d'auteurs différents, n'ayant entre eux aucune ressemblance physique. ¶ En France, et jusque vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, l'auteur est généralement représenté écrivant. Le titre des *Épîtres d'Ovide*, imprimé par Le Noir en 1499, que nous empruntons à l'*Histoire de l'Imprimerie en France*, de Claudin, représente le poète dictant ses vers à deux secrétaires. Il contient un curieux *avis au lecteur* ainsi conçu : « Ces feuilles de papier, imprimées avec un *airain multiple*, contiennent les vers dorés du poète Ovide ». A n'en pas douter, l'« airain » est mis là pour multitude de « lettres de métal », c'est-à-dire avec des caractères typographiques. Les temps changent ! On se glorifie maintenant de ce qu'on dissimulait naguère. ¶ Cette édition des *Épîtres d'Ovide* comporte deux œils de romain qu'on retrouve presque aussitôt dans l'*Enéide* de Pierre Levet, établie pour Jean Petit ; puis chez Michel Toulouse, l'imprimeur de la rue des Amandiers. C'est une occasion pour nous de noter la transformation qui s'opérait alors en France, et à Paris tout particulièrement, par la diffusion de l'Imprimerie : la multiplication du nombre des ateliers, partant leur industrialisation. ¶ Du fait que nous venons de signaler, que conclure ? dit avec à-propos A. Claudin, « sinon que Le Noir faisait imprimer par Pierre Levet « ses livres latins quand il ne pouvait le faire lui-même ! Quant à « l'identité des caractères que l'on trouve dans certaines impressions « de Levet et de Le Noir, elle peut s'expliquer par le fait qu'il y avait « déjà à Paris et à Lyon des fondeurs de « lettres d'imprimerie qui vendaient à l'un « et à l'autre des fontes de caractères, ou « louaient un matériel pour un temps déterminé. » Le trafic des bois gravés et des lettres historiées se faisait aussi sur une très grande échelle entre les deux grands centres typographiques français. Aussi voit-on les ateliers parisiens, au cours des trente dernières années du xv<sup>e</sup> siècle, atteindre le

À l'origine de la formation du titre, la recherche de dispositions stimule tout particulièrement l'imagination des techniciens. Comme dans ce domaine les formules se trouvent forcément limitées, après le « sommaire » et l'« axe central » on devait essayer du « groupe appuyé triangulaire », ainsi que nous y fûmes amené nous-même, en élaborant notre « Typographie des Groupes », cela de par la loi du perpétuel commencement. ¶ ¶ ¶ ¶





A grant danse macabree  
des hōmes & des femmes  
hystorie & augmentee de  
beaulx ditz en latin.

Le debat du corps & de lame  
La complaisance de lame damnee  
Exhortation de bien viure & bien mourir  
La vie du mauuais antechrist  
Les quinze signes  
Le iugement.



99. TITRE AVEC DISPOSITION « EN DRAPEAU ». — 1496. Titre de la *Danse Macabre*, de l'officine de Nicolas Le Rouge, à Troyes. (Coll. Monceaux.)



chiffre de 61, qui donne à Paris la suprématie sur tous les autres pays où la typographie s'était jusqu'alors répandue. **M.** Les tables de

**M. Proctor** (*Index to earley printed books*) accusent pour l'Allemagne et l'Italie les chiffres suivants : ☉ ☉ ☉

**A**uli Flacci Persii Sati  
ra ꝑ diligētissime recognita: et si  
delissime coimpressa. Quarum  
hac sūt A scensiana A rgumēta

*praludendo docet Satyram se scribere posse.*

*Scriptorem in prima Satyra reprobendit ineptum*

*Vota ne phanda auidi: sacrapotificumq; Secunda*

*In Terna ignavos notat inflatosq; potentes.*

*Capitur in Quarta rex & reprehensor ineptus.*

*Servire in Quinta stultiq; maliq; probantur.*

*In Sexta heredi taxat nimium cumulantem.*

#### ALLEMAGNE

Mayence.....	11
Strasbourg.....	27
Augsbourg.....	23
Nuremberg.....	19
Cologne.....	33
Leipzig.....	11
Bâle.....	14

#### ITALIE

Rome.....	38
Milan.....	31
Florence.....	22
Naples.....	20
Padoue.....	13
Vicence.....	12
Bologne.....	46

#### PAYS-BAS

Louvain.....	11
Anvers.....	10
ESPAGNE.....	10
ANGLETERRE.....	10



100. CARACTÈRES SEMI-ITALIQUES. — 1508-1512. Titre de l'imprimerie de Guillaume Le Rouge, à Troyes. (Coll. H. Monceaux.)

**D** Avec la recherche de dispositions, marche de pair celle de création de types de caractères. Le centre vénitien est à ce moment le foyer producteur par excellence. Aussi y a-t-il lieu de supposer que les fontes de cette page, si apparentées à celles des ouvrages de Giunta, de Venise, paraissant à la même date, se trouvaient dans le bagage des Le Rouge au retour de leur initiation à l'art de l'imprimerie dans la ville des Alde. ☉ ☉ ☉



A cette statistique, relevée par A. Claudin, nous ne résistons pas au désir de joindre en son entier la conclusion qu'il en tire

## Liber Secundus

## LXI



Publii Virgilij Maronis  
Geor. Liber Secundus.

**N**acte  
nustano  
num' re  
S. Mure  
terruit il  
lum ver  
su. Quid  
faciat istas leges? (quo  
sydere terram? In hoc alic  
libro exequatur culturam  
agn. consilij oim arboru  
conter genera. Et sic dū  
e Virgiliū. vires quosq; ar  
borea dicere: vi nec lesi  
omis in vigne arboru  
positis secto via limite  
quadret. A Huius quorū  
secundi voluminis argu  
mentum carminibus patet. Sed cur poeta ab agitorum  
cultura incipit. postea vitium. de exordio scribens ap  
paruit: vbi de vitium arborumq; culturas Emolpium  
Atheniensem primū inuenisse: Plinio referre edocuit.

**Q**uoniam portari est curare vi sequere libri antea  
dictibus sine tantū. Fecit hoc Maro plurimū p. cōfictio  
nem vi. Te quoq; magna pates. Et alibi. Postq; res afig  
tem. At regina graui iudicium laucia cura: & sic fa

**Accensus aruor**

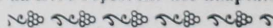
cultus: et sydera coeli:

Nunc te bacche canam. nec

non syluestria tecum

ent lachrymana. Hic ve  
ro vi idem piter vest colo  
re Rheronco. quā transi  
tionem appellanti quo fa  
cile huius quā dicta sunt: ca  
que digressa restam adne  
ctuntur. In pōdente spi  
tur libro. de aruorū cul  
tu: & ea q; ad rationem  
syderum gignere deince  
piat. Nunc quod scem  
do loco sibi proposuerat  
explicat: saltem vniu  
adungere vicia ac  
a. Hacten. S. vt multū  
voluit est vna paritōne  
et est aduersū signū  
huc: g. aliū duas pōt et vōlūt et aduersū: vi sūt: reus  
hac sicut. Churū carū amēro pāciana pender sed mōd' dū  
vni accipe gētoratōis. hactenus. A. Hacten. cecina. sūt  
enim Meno. & eugma.  
b. Sydera coeli. S. Pleonafmos. nec enim sunt alibi q; in  
coelo sydera. A. Pleonafmos. et in dūctōe coeli: et ita  
perabidantia. de qua late Fabius libro ix. c. Te bac  
che. Ite. Inuēit. q. vitiū. pōtū. de quibus catopochi

101. TITRE DE CHAPITRE DIVISIONNAIRE. — 1502. Page du Publii Virgilij Maronis Geor., imprimé à Strasbourg par Sébastien Brandt. (Coll. Bernard Quaritch.)

**N**on seulement le frontispice, mais les titres intérieurs du livre reçoivent des adaptations variées qui révèlent une typographie sûre d'elle-même. 



et qui vient si pleinement corroborer nos déductions personnelles. « Cette activité de la presse parisienne, dit-il, qui est le véritable « critérium du mouvement intellectuel de la France à l'aube de la « Renaissance, n'a été dépassée que par une seule ville, par Venise, « la reine de l'Adriatique, qui avait fait du livre imprimé un article « de commerce et d'exportation que ses vaisseaux portaient partout « en Europe et jusqu'en Orient. Les produits des presses vénitiennes « ont ainsi pénétré dans les pays les plus éloignés. La cité des Doges « était alors une véritable école typographique ouverte à tous, où l'on « venait s'initier aux secrets de l'art de Gutenberg. Celui qui avait « donné l'impulsion était un Français, Nicolas Jenson, de Somme- « voire, en Champagne, ancien graveur de la Monnaie de Tours, que « la tradition représente comme ayant été l'élève de Gutenberg. »

III Thierry Martens d'Anvers, les Le Rouge et Jean Du Pré, de Paris, avaient fait, nous le rappelons ici, leur apprentissage à Venise et en avaient ramené d'habiles ouvriers. III Pour en revenir à l'activité de l'imprimerie parisienne à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, Antoine Vêrard, avec son incessante production de livres de toutes catégories, fut pour beaucoup dans cette multiplication des ateliers, qu'il approvisionnait de travail. Les Morand (1492), les Lambert (1493), les Etienne Jehannot (1495), les Le Dru, le Petit Laurens, Denidel (1495), qui s'associa Nicole de la Barre et Robert de Gourmont, Thielman Kerver (1497), de Coblenz, qui s'adjoignit ses compatriotes Jean-Philippe et Georges Wolff, et fit souche d'imprimeur à Paris, quand Jehannot, un angevin, en sa qualité de maître ès arts, assimilé aux ecclésiastiques, était resté célibataire et avait repassé son matériel à Le Dru; toute cette phalange était presque alimentée par Antoine Vêrard, sans compter encore les grands noms que nous avons cités. Plusieurs, observe Claudin, comme Etienne Jehannot et Le Dru, « auraient « même été tenus pour ainsi dire en charte privée pendant quelques « années par Vêrard, avant qu'il ne « les autorise à signer les livres qu'ils « imprimaient pour lui ». A d'autres, par exemple à l'atelier de Gillet Cou-teau et Jean Menard (1492), il confiait le soin de terminer des impressions commencées par Pierre Le Rouge. ☐

**D** Le décor des livres d'Heures, s'il ne change pas encore sa formule, apporte du moins dans la nature de sa composition une note essentiellement nouvelle, que la vignette typographique, au XIX<sup>e</sup> siècle, exploitera de merveilleuse façon. ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘





102. LE STYLE DE TRANSITION DANS LES LIVRES D'HEURES. — Page des Heures à l'usage de Bourges, éditées par Denis Meslier, à Paris. (Coll. de M. l'abbé Gounelle.)



**L**es fâtalies  
de mere Sote.


Imprimees a  
Paris pour  
Jehan petit lis  
braire iure de  
l'uniuersite du

dict lieu Apant par transport le priuilege dudict mere  
sotte, autrement dit Pierre gringore. Et se vendent  
a l'enseigne de la fleur de lys dor en la rue saint Jaes  
ques pres des Mathurins.



**E**un priuilegio regis.

103. LE TITRE GOTHIQUE FRANÇAIS. — 1516. Frontispice des *Fantasies de mere Sote*, de Gringore.

Dans les multiples adaptations du style gothique, une technique raisonnée se révèle toujours comme la préoccupation dominante. Ici c'est la recherche de la stabilité. 



99. Un des thèmes favoris du moyen âge, où la pensée constante de la mort tempérerait la surabondance de la vie, fut la *Danse Macabre* que la peinture offrait en maints endroits aux fidèles comme un perpétuel enseignement. Elle leur rappelait, sous une forme plus impressionnante que le sermon des prédicateurs, l'inanité des choses de la terre, la fatalité du trépas, l'incertitude du lendemain, et les invitait à songer au salut de leurs âmes, jugé plus important au point de vue religieux que celui d'un corps périssable. Le Livre, tout naturellement, s'empara du sujet dès que la gravure lui permit d'en repro-

Et cette stabilité s'opérait déjà au moyen de l'ajouté de l'ancien « signe rubrique » de commencement et de vignettes « bouts de ligne » de consolidation.

## Erasmus Roterodame

De la declamation des louenges de folie/fille fascieux et profitable pour congnoistre ses erreurs et abus du monde.



On les vend a Paris par Gassiot du prie Mar-  
chant Libraire/demeurant sur le pont nostre dame  
a l'enfeigne de la Gallee/ Et en la grãd salle du pal-  
lais au tiers pissier.

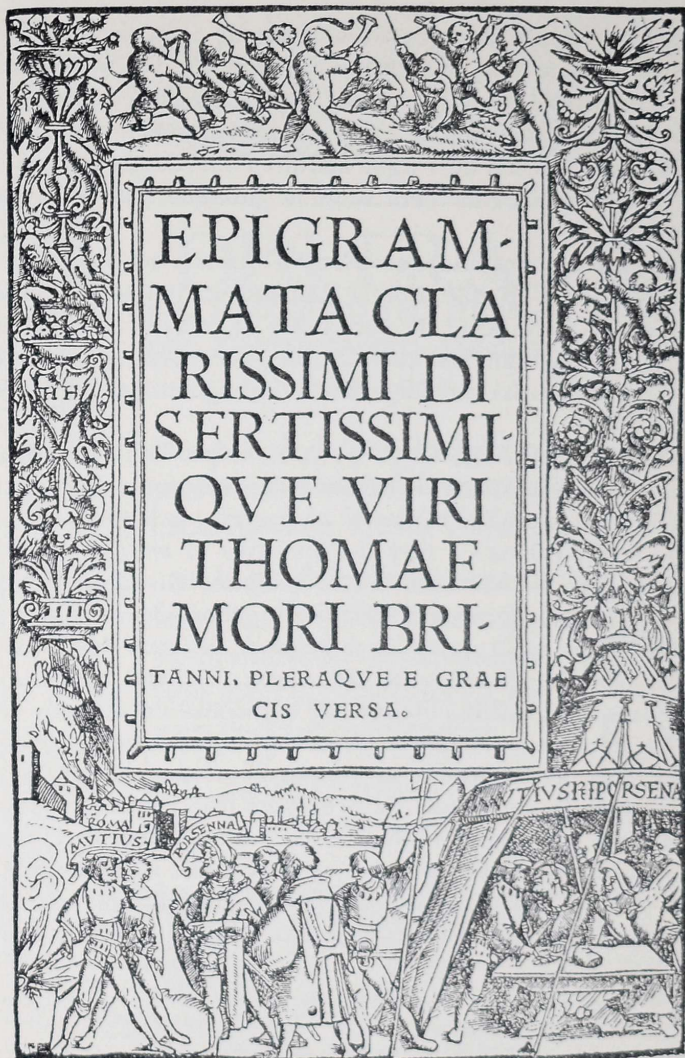
Avec priuilege

104. LE TITRE GOTHIQUE FRANÇAIS. — 1520. Frontispice de l'*Eloge de la Folie* d'Erasmus. (Coll. L. Derôme.)









105. LE « ROMAIN » VAINQUEUR. — Titre en capitales romaines dans un encadrement d'Holbein, imprimé à Bâle par Froben. (Coll. Aug. Labure.)

**L** Venu en messie pour libérer le Livre des entraves que lui imposaient ses anciennes traditions calligraphiques, le « romain » voit bientôt les chemins s'aplanir et les centres d'influence allemande eux-mêmes l'adopter. ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧



précisément témoin des premiers essais de Gutenberg et où Jean Mentelin — doté par l'empereur Frédéric IV d'armoiries qui ressemblaient à celles des imprimeurs, et qualifié faussement par la suite de *premier inventeur de l'imprimerie* — en avait commencé l'exploitation en 1468. Cette édition de *Virgile* marque l'introduction du romain en Alsace, où jusqu'à ce moment seule la gothique avait été utilisée. ☒

**102.** La typographie des livres d'*Heures* s'adaptait peu à peu l'ornementation d'époque, que la Renaissance italienne commençait à influencer. A ce point de vue, notre page des *Heures de Bourges* constitue un document fort curieux; on y découvre par exemple l'une des sources où puisèrent largement, les vignettistes du *xx<sup>e</sup>* siècle.

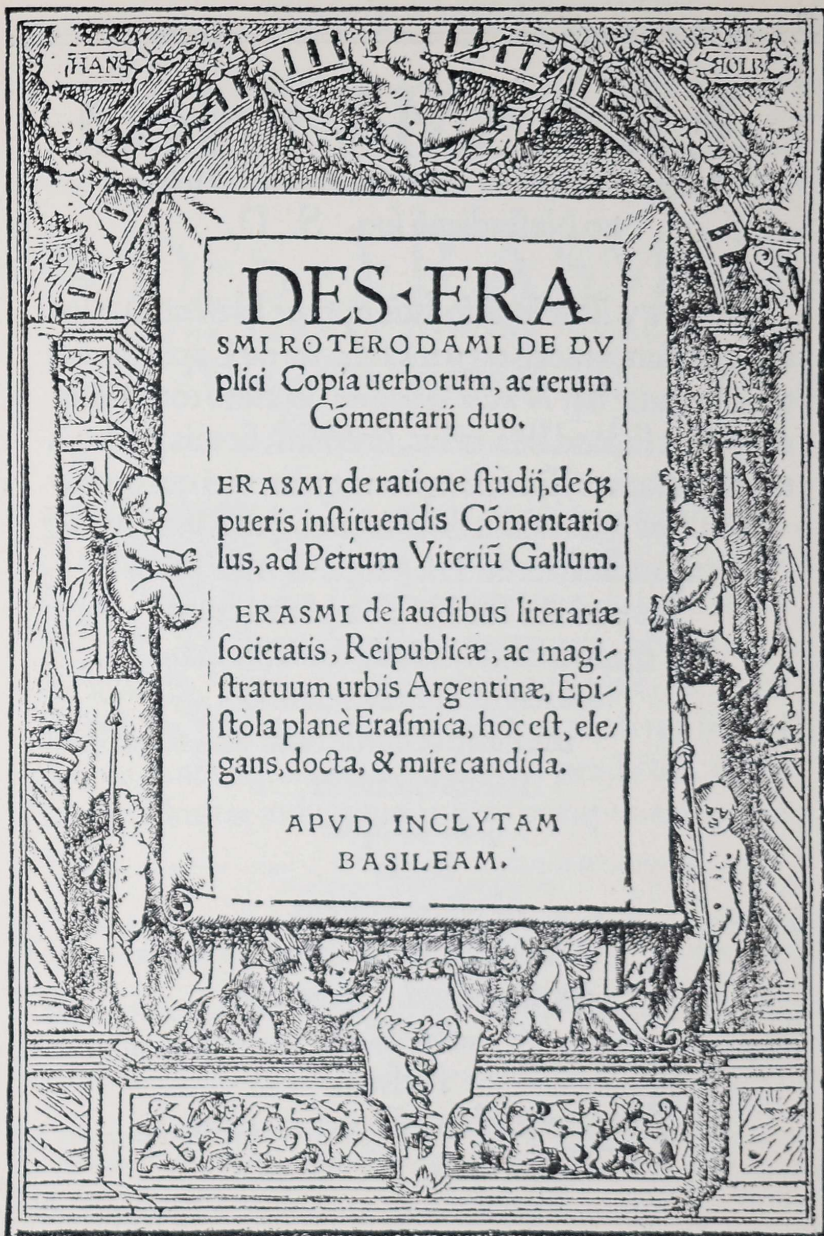
**103.** En dehors des livres d'*Heures*, la production française du Livre devenait importante; le matériel s'enrichissait et la concurrence des ateliers poussait constamment au progrès de la technique. Nous trouvons réunis dans ce titre des *Fantasies de mere Sote*, de Pierre Gringoire, tous les éléments d'une complète mise au point du titre gothique français: forme générale rectangulaire donnée par le paquet de texte de tête et la pleine ligne de pied, de force de corps voulue pour un effet de consolidation de la base; vignette symbolique très caractérisée; originalité obtenue par la disposition du texte de tête, duquel se détache très heureusement le groupe des deux lignes vedettes flanquées d'une initiale grotesque dépassant dans la marge et rompant ainsi la monotonie de la surface trop rigidement rectangulaire. Il n'est pas jusqu'à l'intentionnel prolongement de l'appendice du g du *Cum privilegio regis*, qui ne concoure à répandre dans cette page — cependant composée d'éléments compacts et lourds — le cachet caractéristique d'une élégance très française. ☒ ☒ ☒ ☒ ☒ ☒ ☒

**104.** Même lorsque les dimensions du bois d'illustration du frontispice restreignent la place du texte, la tache d'un signe *rubrique* un peu fort se charge de *vedetter* suffi-

**106.** LE LIVRE EN SUISSE. — 1516. Titre, dans un cadre d'Holbein, d'une édition d'Erasmus.

**D** Les cadres d'Holbein sont à la mode. L'école de Bâle en a le monopole et les « formschneiders » ont fort à faire pour suffire à ce besoin d'ornementation sur lequel on fait fond — suivant l'aveu d'Erasmus lui-même — pour bien disposer le lecteur. L'art de la présentation des textes n'est donc pas nouveau. ☞ ☞





# DES·ERA

SMI ROTERODAMI DE DV  
plici Copia uerborum, ac rerum  
Cōmentarij duo.

ERASMI de ratione studij, deq;  
pueris instituendis Cōmentario  
lus, ad Petrum Viteriū Gallum.

ERASMI de laudibus literariæ  
societatis, Reipublicæ, ac magi-  
stratuum urbis Argentinæ, Epi-  
stola planè Erasmica, hoc est, ele-  
gans, docta, & mire candida.

APVD INCLYTAM  
BASILEAM.



# ERASMVS RO

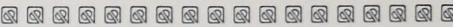
TERODAMVS GVILIELMO NESE-  
no Nastadiensi suo. S. D.

SIVE TV istuc iudicio facis optime Nefene, siue stu-  
dio quodam amoris erga me tui, certe de Copia cōmen-  
tariolos, ante hac *ὁυ πάνυ ἐρασμίους*, Erasmo cōmendas,  
dum illos sic laudibus uehis, sic ediscis, sic tuis prælegis  
ut magis iam tui sint usucapione, quàm mei qui genue-  
rim. Eos igitur ita ut uolebas, recognoui inter na-  
uigandum, ne uel hoc temporis mihi pror-  
sus periret à studijs. Tuæ partes erunt  
curare, ut Frobenianis formulis ma-  
iusculis quàm emendatissi-  
me simul & nitidissime  
rursus exeant in  
publicū, quo  
hac sa-  
nè placeant, si eru-  
ditione parum cōmen-  
dantur lectori. Bene uale  
charissime  
Nefene.

Antuerpiæ, Nonis Septemb. Anno à  
Christo nato M. D. XVI.

Des. Erasmus



samment la ligne principale; et quand le libellé de la ligne de pied est court, des *vignettes* viennent remplir la justification en y jetant leur note gracieuse et en atténuant la sévérité d'aspect que présente l'ensemble de la composition. 

# DES · ERASMVVS

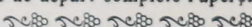
## ROTERODAMVS IOANNI COLETO.

Decano sancti Pauli apud Londinum. S. D.

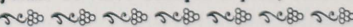


ON POSSVM equidem nō uehementē  
ter laudare Colete, singulārē istam, ue-  
rēq; Christianam animi tui pietatem,  
qui conatus tuos omneis, omnia uitæ  
studia semper huc destinaris, nō ut tu-  
is priuatim cōmodis consuleres, sed uti  
patriæ, ciuibuscq; tuis quā plurimū prodeffes. Neq;  
minus admiror iudiciū, qui duas præcipue res delege

108. LE LIVRE EN SUISSE. — 1516. Titre de la dédicace d'Erasmus, faisant suite aux deux figures précédentes.

**D** Par sa disposition originale, le style de sa letrine, ce titre de départ complète l'aperçu de la technique du livre en Suisse au début du XVI<sup>e</sup> siècle. 

105. Son heureux mariage avec l'illustration en taille d'épargne, qui domine maintenant dans le Livre, fait du romain le caractère d'édition qui s'impose même en Allemagne, où la bâtarde gothique

**D** Nous avons là un magistral exemple de l'une des deux grandes formules décoratives des premiers typographes; le « cul-de-lampe », faisant suite au « sommaire ». Ce cul-de-lampe se complète ici d'une terminaison en forme de verre conique à pied, schéma du futur titre classique. 

nationale est impuissante à contrecarrer son succès. Du reste, le romain triomphe

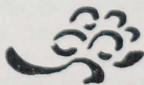






composer tout le matériel typographique bâlois en romain. L'insuffisance de développement des deux mots de la ligne de tête motive l'introduction d'une vignette de remplissage et du point noir triangulaire déjà vu. Ce petit incident de composition nous initie aux ressources dont le typographe dispose déjà pour parer aux difficultés susceptibles d'entraver la pratique encore élémentaire de son art. Nous le voyons également muni de lettrines historiées à la façon d'Holbein — si toutefois elles ne sont pas du maître lui-même. ¶ La dernière remarque que nous proposerons sur cette édition est son foliotage en chiffres romains, placé en tête et en dehors des pages. □ □ □ □ □ □

**N**OUS voici arrivés à la fin de la période gothique. Nous n'en saurions mieux tirer les conclusions que ne le fait Henri Bouchot, fixant lui-même le point où nous en sommes : « Ainsi l'Imprimerie « s'était répandue, portant aux diverses contrées où elle s'établissait « les règles d'un principe immuable. Mais, suivant le milieu où elle « se trouvait, elle se transformait en peu d'années au point de ne « plus reconnaître très bien ses origines. Elle était devenue légère en « Italie, lourde en Allemagne, gaie en France. La peinture, dont elle « était accidentellement issue, lui revenait sous forme d'illustrations « peu de temps après ses premiers et fructueux essais. Le caractère « gothique, demeuré généralement en Allemagne, persiste chez nous « avec les Vostre, les Vérard et autres, jusqu'au milieu du xvr<sup>e</sup> siècle, « bien que les premiers artisans de notre pays se fussent auparavant « servi des lettres italiennes. En Italie, c'est Jenson, un Français, qui « donne la matrice de l'alphabet conservé depuis, et ce sont les Vénitiens et les Florentins qui apprennent avant tous autres l'art judicieux de l'ornementation du Livre. Les nôtres touchent de bien « près à la perfection, grâce à leurs imprimeurs et à leurs libraires « de la fin du siècle, et les Allemands trouvent des artistes illustres « pour semer leurs compositions dans des ouvrages lourds. » □ □ □





## ÉVOLUTION de la Lettre d'Imprimerie.



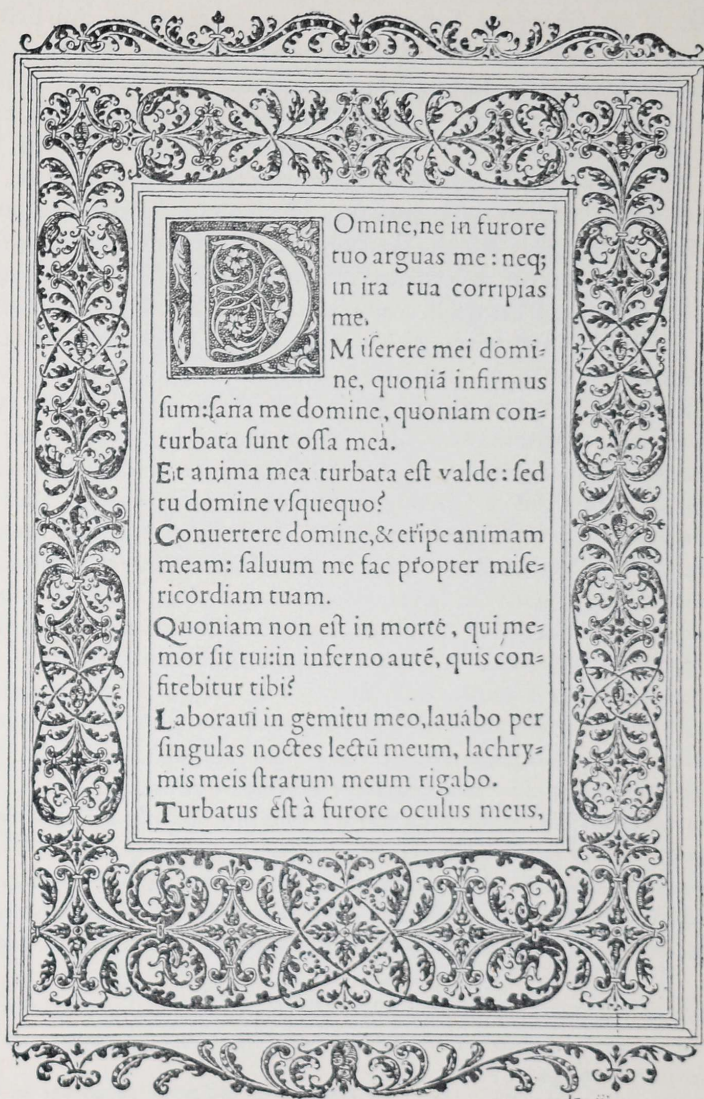
B

L'ŒUVRE FRANÇAISE  
de la Renaissance.

**L**A RENAISSANCE. Les expéditions en Italie de Louis XII et de François I<sup>er</sup>, en permettant à l'élite scientifique française, qui y séjourna à leur suite, de découvrir les chefs-d'œuvre de la civilisation antique que le moyen âge avait ignorés, et de s'en imprégner, eurent pour principal résultat de déterminer spontanément chez nous une rénovation à laquelle reste attaché le beau nom de *Renaissance*. Ce mouvement entraîna une transformation complète, aussi bien dans le domaine des idées que dans les conceptions artistiques. Le Livre, par sa nature même, bénéficia aussitôt de cette métamorphose en se dépouillant de tout ce qui le rattachait encore au manuscrit et à ses formules d'exécution. Il y conquiert typographiquement sa personnalité, et le développement merveilleux qu'il prit sous l'égide des rois de France lui fit surpasser la production de tous les milieux qui jusque-là en détenaient la suprématie. La flore, l'allégorie, le portique pour le frontispice, constituent l'ornementation nouvelle et forment un cadre admirablement approprié à l'entrée en scène du *romain*, qui devient le maître et l'aliment principal de la Typographie ainsi renouvelée. Puis des initiales, des vignettes habilement introduites, donnent peu à peu à la page de texte l'aspect gracieux, l'allure juvénile convenant à la nature de la réforme dont elle subissait les effets, et qui allait marquer de son empreinte une des plus belles éclosions et des plus longues périodes de rayonnement du génie français.

Quelle heureuse collaboration! Quelle transformation d'aspect de la page imprimée! et que de chemin parcouru depuis les « Heures » de Vérard et de Vostre! Enfin, que de fraîcheur, que de jeunesse, justifiant le nom de « Renaissance », seul mot capable de synthétiser cet art, expression de l'un des plus beaux réveils de l'âme française!











du *Triomphe de la Mort*, où le grand artiste semble avoir condensé



110. L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORY. — 1525. Le *Triomphe de la Mort*, tiré des *Heures* de Geoffroy Tory. (Coll. Oct. Uzanne.)



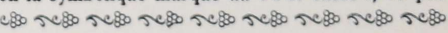




vraie des lettres, « le nombre de points et de tours de compas à chacune d'elles requis », il appuyait ses théories de dessins au compas et de gravures de démonstrations techniques, y joignant des lettres emblématiques comme l'Y que nous reproduisons, dont les deux branches — suivant lui — représentent la Vertu et le Vice. A celle de la Vertu sont suspendus des palmes, des couronnes, un sceptre, un livre; à celle du Vice, des verges, une potence et le feu. De tout cela il composa un traité qu'il publia en petit in-f° et qu'il appela : *Champfleur*, auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres... selon le corps et visage humain. Il raconte qu'il fut amené à commencer ce livre le jour de la fête des Rois 1523, alors qu'après un frugal repas il s'était « mis à « fantasier en son lit « et mouvoir la roue de « sa mémoire, pensant



111. L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORY. — 1531. Titre avec la marque du Pot cassé. (B. B.-A.)

Si parfois le caractère d'un frontispice lui permet de transgresser la loi du serrage, il en résulte, comme dans le cas présent, une floraison nouvelle de son art charmeur. Pour lui, la vie s'insuffle dans le titre où il semble fêter la rentrée du « romain » en l'encadrant d'une végétation printanière, que relève à l'occasion la symbolique marque du « Pot cassé », ce pur chef-d'œuvre de composition emblématique. 



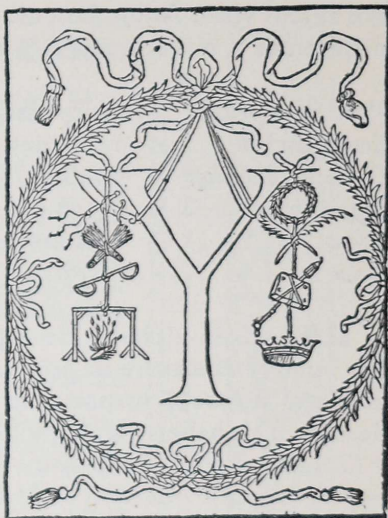
« à mille petites fantasies tant sérieuses que joyeuses, entre lesquelles  
 « il se souvint de quelque lettre antique qu'il avoit naguère faicte  
 « pour la maison de Monseigneur le trésorier des guerres, maistre  
 « Jehan Groslier, conseiller et secrétaire du Roy notre sire, amateur  
 « de bonnes lettres et de tous personnages sçavants ». ¶ La partie  
 la plus amusante de ce traité, ajoute Henri Bouchot, notre guide pré-  
 féré est sûrement la petite préface académique où, sous une forme  
 enjouée, le grand libraire étudie l'orthographe de son temps et s'élève  
 contre les faiseurs de mots nouveaux, contre les latiniseurs de notre  
 langue, « les escumeurs de latin, plaisanteurs et jargonners... lesquels  
 « ne se moquent seulement de leurs semblables, mais de leur propre  
 « personne ». Le passage tout entier fut copié par Rabelais, à peu près  
 littéralement, et il indique chez son auteur un bon sens que, mal-  
 heureusement, tous ses contemporains n'ont pas eu. ¶ Au point  
 de vue de l'illustration du Livre, Geoffroy Tory fut un maître hors  
 ligne; ses dessins et ses gravures marchent de pair avec les meilleu-  
 res inventions d'Holbein, qui ne les ont jamais dépassés. On cite  
 comme son chef-d'œuvre la planche de « Macault lisant à François I<sup>er</sup>  
 sa traduction du *Diodore de Sicile* », où, dans des proportions restreintes,  
 tous les personnages ont leur physionomie distincte; c'est une  
 des plus belles œuvres de la gravure française. (Voir t. II, *La Gravure  
 en relief*.)

*A*U cours de l'établissement de cet ouvrage, la satisfaction nous  
 fut donnée de pouvoir feuilleter le fameux *Champfleury* de  
 Geoffroy Tory. Immédiatement nous apparut l'utilité d'en vulgariser  
 tout au moins la connaissance des tracés de lettres *athiques* ou *romaines*,  
 travail aussi curieux qu'intéressant, qui, avec les données de Dürer  
 en Allemagne et de Tagliente en Italie, constitue l'une des plus  
 originales manifestations de la *fièvre géométrale* qui animait les cer-  
 velleux de l'époque, les incitant à la prétention de tout rendre par le  
 compas. ¶ En dehors des exagérations dues à sa faconde occultiste  
 et symbolique, le volume de Tory, où brille en première ligne le  
 rapport qu'il établit entre la proportion des lettres et celle de la  
 figure humaine et qui est — ainsi que le constate Edouard Pelletan  
 — non seulement une idée ingénieuse, mais encore une hypothèse  
 scientifique que Charles Blanc a reprise pour son compte en l'appli-



quant à l'architecture, le *Champfleury*, disons-nous, renferme néanmoins nombre de choses à glaner sur le sujet qui nous occupe. Nous les relèverons sommairement. □□□□□□□□□□□□□□□□□□

**113.** Tout d'abord, le cadre qui enchâsse les deux groupes de texte compact surmontant la vignette du *Pot cassé*, et formant le corps du titre-frontispice du *Champfleury*, est à première vue susceptible de dérouter l'observateur sur son époque d'exécution. La maigreur de la grecque, tout particulièrement, rappelle instantanément des pièces et des emplois identiques dans le matériel du XIX<sup>e</sup> siècle; puis l'angelet blanc, les dauphins et les niellures des côtés, en noir, tout en rentrant davantage dans le décor renaissance, n'en forment pas moins un ensemble qui laisse subsister l'impression d'un assemblage de pièces dépareillées. Mais, à l'examen, l'essence de ce décor d'inspiration italo-grecque se précise et l'on reconnaît promptement l'audace dans le rajeunissement des formes décoratives dont le génial maître français se fit l'apôtre et le vulgarisateur. □□□□□□□□




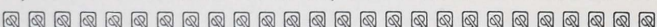










**112.** L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORY. — 1529.  
Initiale emblématique. (B. B.-A.)

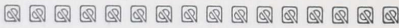
**T** Que le maître français « fut de son temps », ce n'est assurément pas nous qui le lui reprocherons; mais ce qui aujourd'hui peut sembler baroque, confus, était sûrement plaisant et lumineux à l'esprit de nos pères. Quoi qu'il en soit de la culture symbolique d'alors, Tory s'y montre savant et expert autant et plus que quiconque.

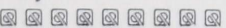
**C**ONSTATONS, d'autre part, les difficultés que l'auteur rencontre pour écrire et imprimer le français. Pas d'accents : on imprime *inuetee* pour *inventée*; pas d'apostrophes : on imprime **Lart** pour *l'art*; puis c'est le flot des abréviations latines qui s'introduisent dans la nouvelle composition des mots français : **lres** pour *lettres*, **vre** pour *votre*, **vo'** pour *vous*, rendant le déchiffre des textes fort laborieux,




pour les lecteurs de notre génération tout au moins. ¶ Torÿ enregistre que Constantin Lascaris, auteur d'une grammaire grecque, déclarait le point « signe d'une sentence parfaite ». Lui, Torÿ, en distingue trois formes : le point triangulaire , le point crochu  et le point carré . Un auteur latin, Aulus Antonius Orobius, en dénombrait onze sortes différentes : 

<i>Point de suspension</i> / ou suspensif.	<i>Periodus</i> . . . . .	ou concluant.
<i>Semi punctum</i> . . .  1/2 point.	<i>Interrogatium</i> . . . 	interrogant.
<i>Geminum punctum</i>  double.	<i>Responsivum</i> . . . 	respondant.
<i>Hypopliroma</i> . . .  crochu.	<i>Admiratium</i> . . . 	admiratif.
<i>Coma</i> . . . . .  incisant.	<i>Parenthesis</i> . . . . . ( )	interposant.
<i>Colon</i> . . . . . + respirant.		

**114.** A son alphabet de capitales romaines « faites et dessinées par nombre et mesure de points, de signes et tours de compas », dont la clarté du tracé se passe de tout commentaire, il joint aussi des dessins d'alphabets de lettres françaises en quatre façons, qui sont « Cadeaulx, Forme, Bastarde ou de Somme, Tourneure » ; puis un alphabet de lettres « impériaux ou bullatiques ». Cette documentation d'époque nous semble très précieuse pour la fixation des formes de la Lettre dont nous poursuivons l'étude. Laissons toute leur saveur aux explications dont Torÿ l'accompagne. 

**115. LETTRES CADEAUX.** ¶ « Les Lettres Cadeaux sont lettres « françaises qui servent à être mises au commencement des livres et « des versets et qui doivent avoir un quart de hauteur en plus de la « linéaire qui les suit. ¶ Vient de quadreaux, quadrer et accorder d'un « quart à leur linéaire et textuaire. ¶ Les maîtres d'écriture les agencent « et enrichissent de feuillages, de visages, d'oiseaux et de mille belles « choses. Sigismunde Fante, noble « Ferrarien, en son livre intitulé « *Thesauro de Scrittori*, les a fait de « bonne ordonnance, sinon « quilz « sont trop meisgres et affamez. ¶ Si « les voulez enrichir, faites en à vostre « bon plaisir. » 

**113.** L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORÿ. — 1529.  
Titre du *Champsfleury*.

¶ Dans cette œuvre de transition, le style ancien et le style nouveau, le moyen âge et la renaissance se heurtent encore sans se fondre ; c'est ce qui ressort en toute évidence du texte et de son encadrement. 



# CHAMP FLEVRY.

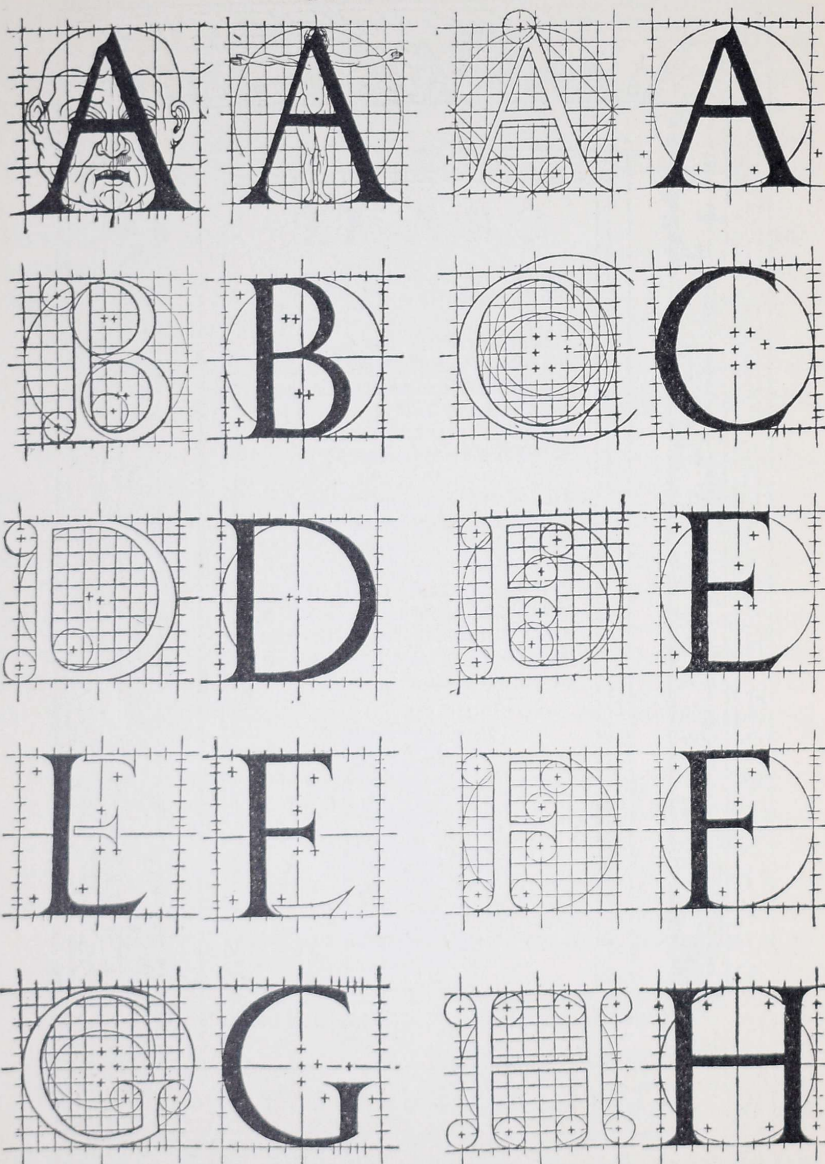
Au quel est contenu Lart & Science  
de la deue & vraye Proportiō des Let-  
tres Attiques, quō ait autremēt Let-  
tres Antiques, & vulgairement Let-  
tres Romaines proportionnees selon  
le Corps & Visage humain,

Ce Livre est Privilégie pour Dix Ans  
Par Le Royne de France. & est a ven-  
dre a Paris sus Petit Pont a Lenfeigne  
du Por Casse par Maistre Geotroy  
Tory de Bourges / Libraire, & Au-  
theur du dict Livre. Et par Giles Gour-  
mont aussi Libraire demourant en la  
Rue saint Jacques a Lenfeigne des  
Trois Coronnes.

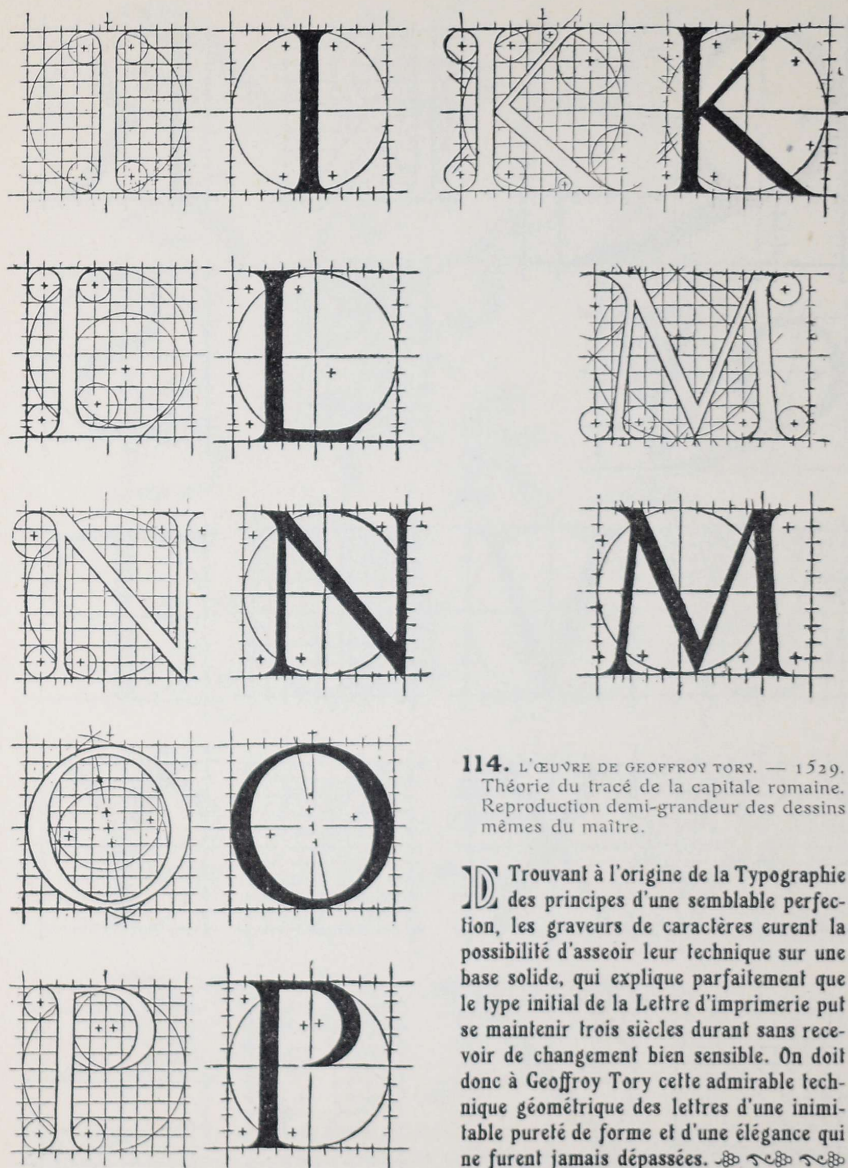


PRIVILEGIE POVR DIX ANS.



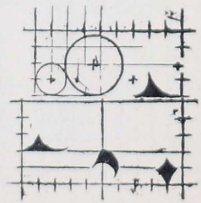
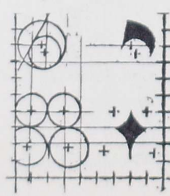
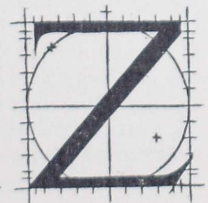
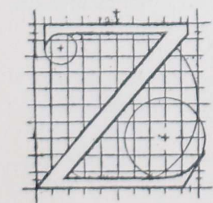
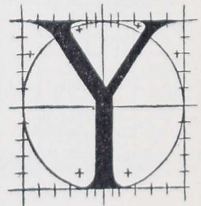
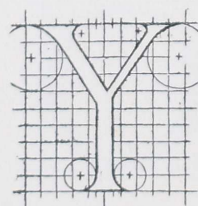
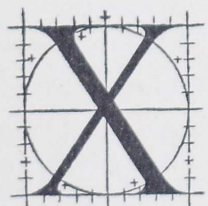
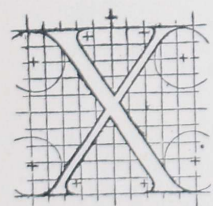
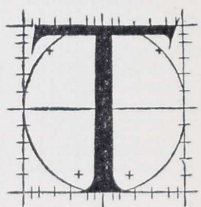
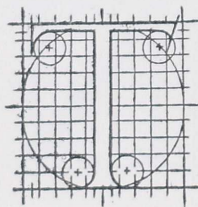
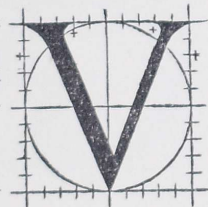
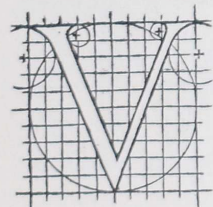
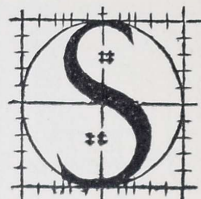
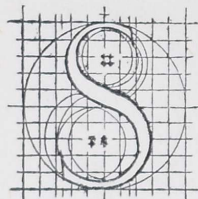
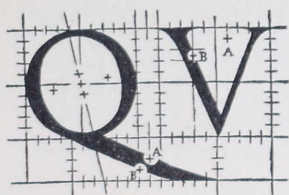
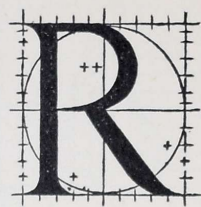
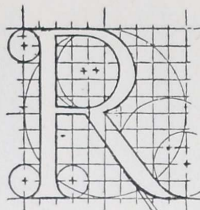
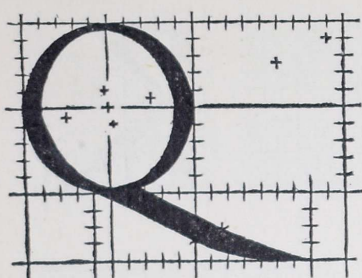






114. L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORY. — 1529.  
Théorie du tracé de la capitale romaine.  
Reproduction demi-grandeur des dessins  
mêmes du maître.

**L**e Trouvant à l'origine de la Typographie des principes d'une semblable perfection, les graveurs de caractères eurent la possibilité d'asseoir leur technique sur une base solide, qui explique parfaitement que le type initial de la Lettre d'imprimerie put se maintenir trois siècles durant sans recevoir de changement bien sensible. On doit donc à Geoffroy Tory cette admirable technique géométrique des lettres d'une inimitable pureté de forme et d'une élégance qui ne furent jamais dépassées. ❧ ❧ ❧ ❧









115. Les *Lettres cadeaux*  
d'après Tory.

**D** C'est l'ossature de la capitale gothique utilisée comme « initiale » de commencement d'ouvrage ou de chapitre, et partant susceptible de recevoir l'ornementation la plus fantaisiste.

A a b c d e f  
 g h i k l m n  
 o p q r r s t  
 v u x y z r g

116. La Lettre de forme  
 d'après Tory.

honneur et  
 service a dieu






**D** Page admirable autant qu'instructive. Manifestation du goût français sachant allier l'élégance à la robustesse, avec spécimen intéressant de liaisons manuscrites.  



a b c d e f g  
 h i k l m n o  
 p q r s t u  
 v y z . 9 . zc.

Assez demande  
 qui bien sert

117. La Lettre de somme  
 d'après Tory.

**D** Même observation que pour l'alphabet des « lettres de forme » et excellente base de comparaison avec les différents exemples que nous avons produits.     

A B C D

E H O H

I R L M

N O P Q


R S T U

X

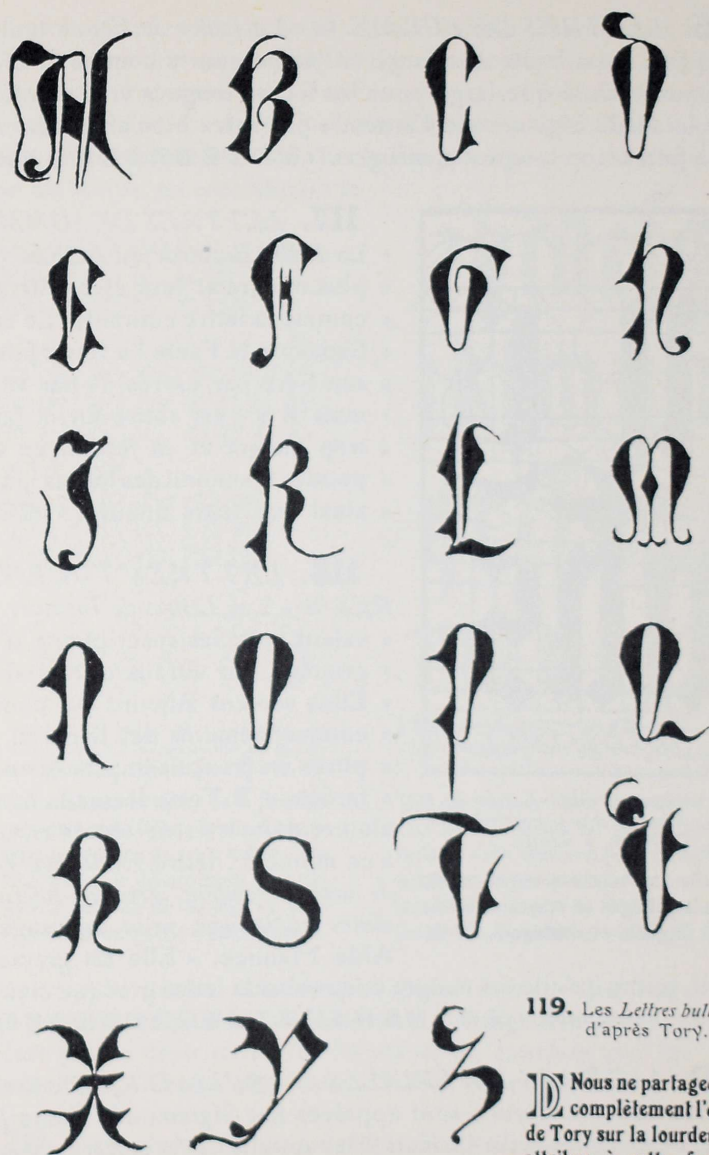
Y

Z

118. Les *Lettres tourneures*  
d'après Tory.

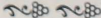
**D** C'est l'initiale plus spécialement affectée aux textes en « lettres de somme ». La pureté du dessin de Tory deviendra pour la suite un excellent élément d'appréciation. 





119. Les Lettres bullatiques  
d'après Tory.

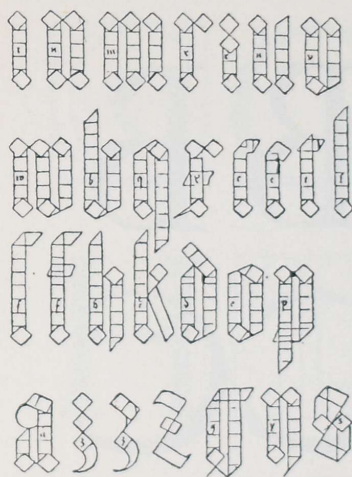
**N**ous ne partageons pas  
complètement l'opinion  
de Tory sur la lourdeur qu'il  
attribue à cette forme de

lettre dont les « pleins triangulaires » s'opposent à une extrême finesse de trait. 



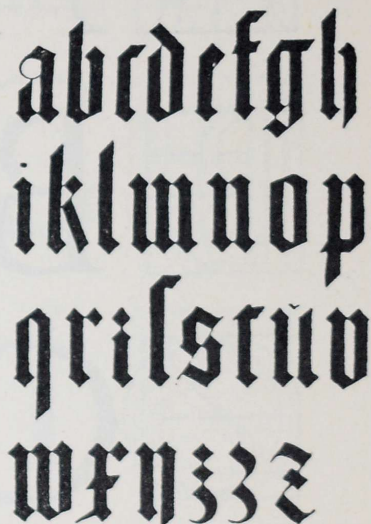


« et la mirent en cendres avec toutes bonnes Sciences et Lettres,  
 « tellement que ce neussent été les volumes de *Digestes* toute la langue  
 « latine fust périée et anihilée. Doncques les misérables Romains après  
 « leur destruction en despit des susdits Goths, quand ils voulaient  
 « dire quelque chose être lourde, ils l'appelaient *gotte* : et par succes-  
 « sion de temps, en corrompant le



121. THÉORIE DU TRACÉ DE LA LETTRE. —  
 1525. Schéma de construction de la mi-  
 nuscule gothique, par Albert Dürer.

**D** Il n'en est pas de même de la formule « au carré », de Dürer, brute et monotone, mais indicatrice de ses « arêtes » caractéristiques par le débordement à droite ou à gauche, en tête et en pied de jambages, du carré en pointe d'empallement.

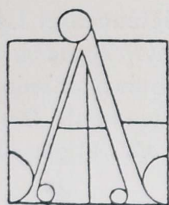


122. THÉORIE DU TRACÉ DE LA LETTRE. —  
 1525. Alphabet de minuscules gothiques,  
 par Albert Dürer. (*Paper and Press.*)

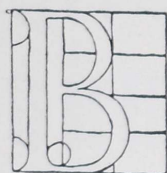
**D** On peut, à l'aide de cette « mise au noir », vérifier les précédentes observations. Cette ossature, peu récréative, possédait au moins le mérite de la clarté, que les élèves directs de Dürer, eux-mêmes, furent loin de conserver à leur type national.

« vocable *gotte*, duquel vocable *gotte*, pour *chose lourde* et *mal faite*, ils  
 « usent encore aujourd'hui. » **M** En art, ce jugement tient toujours ;  
 ce n'est pas la destruction de Reims et de Louvain par les Goths  
 modernes qui relèvera cette race abhorrée dans l'estime universelle.

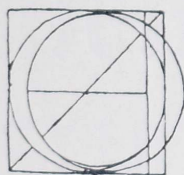
**120.** Aux alphabets de Geoffroy Tory nous joignons la reproduction d'un monogramme théoriquement construit en 1524, à Venise,



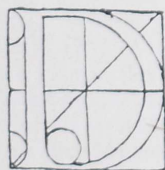
A A A



B B B





















C C C



D D D

123. THÉORIE DU TRACÉ DE LA LETTRE. — 1525. Application par Albert Dürer du principe du cercle pour la formation de la capitale romaine. (*Paper and Press.*)





**D** La meilleure de ces formules de proportions et de déplacement de graisse ne surpasse en rien la méthode-type de Tory.....         

par le célèbre calligraphe G.-A. Tagliente, appliquant au dessin de la minuscule gothique la formule du carré et du cercle, panacée de tous les théoriciens du temps.         





124. THÉORIE DU TRACÉ DE LA LETTRE. — 1525. Application par Albert Dürer du principe du cercle pour la formation de la capitale romaine. (*Paper and Press.*)

**D** ..... qui résume et traduit les plus pures traditions de noblesse dans la forme et de distinction dans l'élégance, qualités essentiellement franco-latines.    

**121-122.** Nous extrayons ce monogramme d'une revue de Philadelphie, le *Paper and Press*, numéro de novembre 1895, où nous trouvons également la très curieuse théorie d'Albert Dürer sur la

# L A D O L E S C E N C E C L E M E N T I N E .

**Autrement, Les Oeuvres de Clement Marot de Cahors en Quercy, Valet de Chambre du Roy, composees en leage de son Adolescence.**

**Avec la Complaincte sur le Trespas de feu Messire Florimond Robertet. Et plusieurs autres Oeuvres faictes par ledit Marot depuis leage de sa dicte Adolescence. Le tout reueu/corrigé/& mis en bon ordre.**

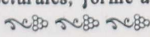
**N. Beraldus, in Clementis  
Adolescentiam.**


**Hi sunt Clementis iuueniles, aspice, Lusus.  
Sed tamen his ipsis est iuuenile nihil.**

**On les vend à Paris, deuant L'esglise Sainte Geneuiefue des Ardens, Rue Neufue nostre Dame. A Lenfeygne du Faulcheur.**


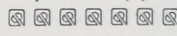
**Avec Priuilege pour Trois Ans.**

**125.** L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORY. — 1532. Titre de l'*Adolescence Clementine*, imprimé par Geoffroy Tory pour Pierre Rosset, dit le Faulcheur. (Coll. J. Le Petit.)

**D** L'intérêt de ce titre réside dans sa disposition rectangulaire inspirée des inscriptions architecturales, forme à laquelle on revient dans la pratique actuelle. 

construction de la lettre gothique, uniquement demandée cette fois à la combinaison de rectangles et carrés. Cette figure théorique est accompagnée de sa réalisation en noir pour les vérifications d'effets. L'examen de ces exemples permet entre autres détails instructifs d'observer la formation naturelle des arêtes d'empiètement des jambages de la minuscule gothique, dans la partie dépassante du carré présenté en pointe. Ce tracé théorique a l'avantage de concorder exactement avec la direction d'attaque et d'arrêt du calame; par conséquent, le silhouettement angulaire obtenu par les cercles, à la façon du monogramme de Tagliente, ne constitue plus, aux empiètements gothiques, qu'une simple ornementation. 



**123-124.** Par contre, le cercle se fait obligatoire dans le tracé de la capitale romaine, ainsi que vient le confirmer la théorie d'Albert Dürer.  Jaugeon, au XVIII<sup>e</sup> siècle, reprendra ces principes de tracé, mais, on le verra, avec des développements mathématiques inapplicables. 

**125.** Complétant notre étude sur l'œuvre de Geoffroy Tory, voici deux titres assez caractéristiques des recherches de dispositions auxquelles se livrèrent les premiers praticiens du Livre. Dans le présent exemple, Tory, de toute évidence, s'est inspiré des inscriptions lapidaires antiques, sans nul souci de l'espace-ment des mots, pas plus que de la division syllabaire : la régularité de la répartition du texte sur la surface lui important seule. Cette formule est celle que l'on voit reprendre assez fréquemment de nos jours, avec croyance à l'innovation ! On ne prétend pas

# LA SVITE


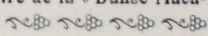
de l'adolescence Clementine,  
dont le contenu s'ensuyt,

Les Elegies de L'autheur  
Les Epistres differentes  
Les Chantz diuers  
Le Cymetiere  
Et le Menu.

On les vèd a Paris en la rue neufue nostre Dame, deuant L'esglise Sainte Geneuiefue des Ardens, a l'enseigne du Faulcheur.

Auec priuilege pour trois ans.

**126.** L'ŒUVRE DE GEOFFROY TORY. — 1533. Titre de *La Suite de l'Adolescence Clementine*, imprimé, comme le précédent, par Tory, pour le compte de Pierre Rosset.

 Concurrément à la forme rectangulaire se pratique la disposition triangulaire ou en drapeau, ainsi que nous l'avons déjà montré dans le titre de la « Danse Macabre » de Nicolas Le Rouge, fig. 99. 

moins innover en érigeant en principes de l'art typographique les vagissements de cet art nouveau-né; c'est-à-dire en ne tenant aucun compte et en faisant table rase du travail d'élaboration de nos corps savants, durant près de quatre siècles, en vue de la mise au point de l'orthographe de notre langue. Supprimer la capitale aux noms propres, c'est retomber au niveau de l'enfant qui commence seulement à former ses lettres et ne sait rien encore sur l'emploi de la majuscule. C'était le cas précisément des imprimeurs du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et du commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, qui avaient à composer les mots d'une langue qui se substituait au latin des manuscrits et dont on ne se préoccupait que d'assurer l'émission du son de prononciation, sans se soucier le moins du monde des règles — *non établies* du reste — sur l'emploi de la capitale, la division syllabaire, les signes de ponctuation, etc., qui vinrent peu à peu parfaire la belle ordonnance, le bon aspect des textes typographiques. ☐☐

**126.** Ce second spécimen de Tory complète le premier par la silhouette triangulaire qu'il lui oppose. Nous en verrons encore maints exemples par la suite. Vérifions enfin dans le libellé et la composition de ces deux titres les points sur lesquels nous avons cru devoir insister pour en bien spécifier la cause, notamment sur les irrégularités de l'orthographe telle qu'elle fut établie depuis, qui se manifestent ici par l'emploi facultatif de l'apostrophe et celui tout à fait arbitraire de la capitale : L'auteur, L'esglise, l'enseigne, etc. ☐☐☐☐☐

**127.** C'est (à divers points de vue) une bien intéressante famille que celle des Le Rouge. Originaires d'une petite localité de la Basse-Bourgogne, ils exercèrent l'industrie du Livre dès 1472 au moins à Venise, où l'un d'eux, Jacques, avait suivi son compatriote Nicolas Jenson; on les trouve ensuite

**127.** TITRE DE TRANSITION  
« GOTHIQUE RENAISSANCE ». —  
1530. Frontispice de la *Toison d'Or*, des presses de Nicolas Le Rouge, à Troyes.

**D** Comme soudure de formules décoratives d'époque, ce titre complète admirablement celui du « Champfleury » de Tory. Dans ce dernier la note gothique est donnée par la disposition du texte en « sommaire »; ici, par contre, c'est un élégant « cul-de-lampe » formé de belle gothique française et orné d'une initiale grotesque amorçant très heureusement la première ligne en gros texte. Deux lignes de base avec le signe « rubrique » viennent parfaire cet ensemble d'un art véritablement délicieux. A la « grecque » et aux traits fermés du cadre du « Champfleury » se substitue, dans le titre de Nicolas Le Rouge, le classique portique de l'école française de la Renaissance, combiné en quatre pièces pour le serrage en forme du texte mobile. ☞





# Le premier volume

De la Choison. Doi. Compose par reuerend pere en  
 dieu Guillaume par la permission diuine iadis euef  
 que de Tournay/abbé De saint Bertin et chano  
 cellier De lordre de la Choison doi. Du bon duc  
 Philippe de bourgongne. Auquel soubz les  
 Vertus de magnanimité et iustice apparte  
 nans a lestat De noblesse sont contenus  
 les hauls/vertueux et magnanimes  
 faitz tant des treschrestiens mai  
 sons de france/bourgogne et  
 flandres que dautres roys  
 et princes De lantien et  
 nouveau testament  
 Nouuellement  
 imprime.

On les vend a Paris en la rue saint Jacques  
 a lenseigne des trois couronnes pres soit Benoist



à Pignerol en 1479, à Milan en 1481 ; puis en France : Embrun 1489, Paris avant 1478, Chablis (leur pays natal) dès cette dernière année ; enfin à Troyes de 1483 à 1531. **¶** Imprimeurs, calligraphes, miniaturistes, graveurs, ces artisans ne se bornaient pas à reproduire des textes par les nouveaux procédés dus à Gutenberg et à ses associés.



**128.** L'INITIALE ORNÉE RENAISSANCE. — 1544.  
Rbo et ornements de la Bible hébraïque de Robert Estienne. — Autres initiales grecques de l'école de Tory.

Artistes consciencieux, d'une rare maîtrise, ils furent des précurseurs dans l'ornementation du Livre. **¶** Si Jacques Le Rouge, à Venise, se borna à « donner des éditions d'une « correction admirable, d'une « beauté de types incomparable », sans presque utiliser les ressources de la gravure, Pierre, son frère sans doute et en tout cas son proche parent, eut une part prépondérante dans l'illustration typographique en France. Comme dessinateur et graveur, il fut le meilleur collaborateur des premiers libraires de la capitale avant de travailler pour lui-même et d'attacher son nom aux productions de son atelier. Guillaume Le Rouge, son fils, et Nicolas, son neveu présumé, perpétuèrent longtemps les traditions familiales. Les travaux de ce dernier à Troyes n'y ont été dépassés à aucune époque. **¶** Ils ont bien mérité le monument

élevé à leur gloire par la magnifique étude de M. Henri Monceaux : *Les Le Rouge de Chablis* (Paris, Claudin, 1896, 2 vol. in-8), dans laquelle nous avons été heureux de puiser des exemples. **□□□□**



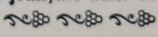
## LES TYPES ROYAUX

Ἐπειδὴ πᾶσαν πόλιν ὁρθοῦν κοινωνίαν πνὰ  
 ἔσαν ἢ πᾶσαν κοινωνίαν ἀγαθοῦ πνὸς ἐνεκεν  
 συνεσηκῶσαν (τῷ γὰρ εἶναι δοκοῦντος ἀγαθοῦ  
 χάριν πάντα πρᾶτῃσι πάντες) δῆλον ὡς πᾶσαι

Quandoquidem videmus omnem  
 civitatem societatem quandam esse,  
 omnemque societatem boni alicujus  
 gratia coiri (ejus enim, quod boni

*Nous voyons que toute cité est une asso-  
 ciation; or une association, quelle qu'elle soit,  
 n'a pu se fonder que dans une vue d'intérêt,  
 car tout ce que font les hommes a pour but*

129. L'ŒUVRE DE FRANÇOIS I<sup>er</sup>. — 1544. Les types royaux.

**D** Le Livre de la Renaissance et de toute la période du XVI<sup>e</sup> siècle repose sur la beauté caractéristique des types de lettres que créa Garamond à l'instigation de François I<sup>er</sup> et de Robert Estienne. Ces caractères, qui eurent sur la production du Livre une heureuse influence, représentent, avec la création de Nicolas Jenson, l'apport capital français dans la participation des nationalités à l'enrichissement du matériel typographique. 

**128-129.** Le règne de François I<sup>er</sup>, le très justement nommé *père des Lettres*, l'ami précieux des imprimeurs et des libraires, qui eut plus d'une fois à intervenir pour les protéger notamment des foudres de l'Université quand celle-ci s'apercevait que les doctrines de Luther se répandaient par le Livre, est achevé; nous ne pouvons oublier les marques d'intérêt vital qu'en reçut l'Imprimerie. De l'admiration que François I<sup>er</sup> avait pour l'érudition typographique de Robert Estienne, le savant imprimeur qui illustra son époque, et de leur commune collaboration avec Claude Garamond, sortirent en effet les types elzéviriens et les caractères grecs dits *types royaux*, dont Estienne se servait pour ses éditions personnelles et qui formèrent plus tard le premier fonds de l'Imprimerie royale. La rue Jean-de-Beauvais, où fonctionnait l'atelier de Robert Estienne, vit assez fréquemment le passage du roi lettré, parfois accompagné de Marguerite de Navarre, se rendant chez le maître imprimeur, où l'on rapporte qu'un jour il attendit quelques instants, ne voulant pas l'interrompre dans la lecture d'une épreuve. Du reste, le rôle de l'Imprimerie lui apparaissait tel, qu'en fondant le Collège de France, primitivement nommé *Collège royal des Trois langues*, François I<sup>er</sup> tint à spécifier que l'Imprimerie en devait être l'auxiliaire et « procurer copiosité de livres nécessaires en langues latine, grecque et hébraïque ». C'est sur son ordre que Robert Estienne commanda à Claude Garamond, élève de Geoffroy Tory, les poinçons des lettres grecques et latines (romain et italique) qu'il paya sur sa cassette et que conserve encore aujourd'hui l'Imprimerie nationale. Pour la gravure des types grecs, Garamond s'était inspiré d'un manuscrit d'Ange Vergèce, calligraphe de Crète, œuvre de toute beauté. Estienne les inaugura en 1544. Les matrices en étaient prêtées aux imprimeurs, contre la rémunération des frais de fonte et l'obligation d'en indiquer la provenance sur le titre des ouvrages auxquels ils les faisaient servir. ¶ A côté de la profusion du décor et de l'illustration qui régnait dans le Livre, Robert Estienne se confinait uniquement dans le *luxe* de la pureté des textes et des caractères, le seul qui convînt à ses éditions grecques

**130.** ÉPOQUE FRANÇOIS I<sup>er</sup>. — 1544. Le caractère Garamond dans un titre de Robert Estienne.

**D** Nous sommes encore sous l'influence gothique de la disposition des titres en sommaire. Celui-ci offre cette particularité d'entrer dans la catégorie des œuvres de transition, comprenant aussi une partie à justification centrale.



Les mots françois selon lordre  
des lettres, ainsi que les fault  
escrire: tournez en latin, pour  
les enfans.



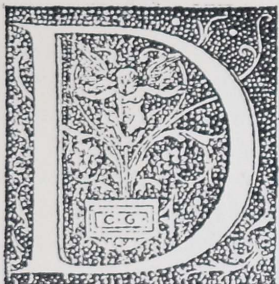
A P A R I S

De limprimerie de Rob. Estiène Imprimeur du Roy.

M. D. XLIIII.

Avec priuilege du Roy.

et latines, où il continuait la tradition de Conrad Neobar, imprimeur royal pour le grec, dont il était du reste le successeur. Lorsque, sous le coup des suspicions des gens de Sorbonne, il s'enfuit précipitamment à Genève, on l'accusa d'avoir emporté les types royaux; en



**131.** L'INITIALE ORNÉE RENAISSANCE. — 1568. Initiales à fonds criblé utilisées par Nicolas Luce et Jean Moreau, de Troyes.

**D** On reconnaît dans ces deux types la facture dont le grand Tory avait établi le principe et que les artistes graveurs se plaisent à pasticher avec des notes personnelles et de terroir.

utilisées par Jean Moreau, de Troyes, dans les nombreux opuscules qu'il imprima pour les partisans de la Sainte-Union. Il les tenait de Nicolas Luce, son prédécesseur. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

réalité, il ne s'était muni que d'un jeu de leurs matrices, que son fils Henri se trouva dans l'obligation, plus tard, d'engager pour la somme de 400 écus d'or, et dont le retrait motiva des négociations nombreuses entre le gouvernement français et le conseil de Genève. Une vente judiciaire permit à l'agent du roi de France de se rendre enfin acquéreur des fameuses matrices, lesquelles nous le répétons, n'étaient qu'une double frappe faite aux frais de Robert; celles du roi, avec leurs poinçons, n'ayant jamais quitté Paris. □ □ □ □ □ □

**130.** Ce titre est caractéristique de la sévère ordonnance des œuvres du grand maître français, resté sobre au milieu du mouvement décoratif très accentué qui se constate dans la production typographique de son époque. La cédille et l'apostrophe sont toujours absentes, et, comme au temps de Gutenberg, une ligne au texte trop long se justifie au moyen d'abréviations. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**131.** Aux riches créations de Geoffroy Tory, si suggestives et si réalisatrices, il nous suffira, pour marquer la production française de cette période, d'ajouter seulement deux types d'initiales à fond criblé

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



**132.** A cette époque, les professionnels de l'Imprimerie formaient une caste assez fermée, où les alliances étaient nombreuses. Ainsi, Robert Estienne, beau-fils et associé de Simon de Colines, avait épousé la fille de Josse Bade, un des premiers imprimeurs parisiens du temps. Il était encore le beau-frère de Michel Vascosan, marié également à une fille de Josse Bade. C'est précisément une vue de l'atelier de celui-ci qui orne le titre de *Laurentii Justiniani*, synthétisant dans cette galerie rétrospective l'influence de la célèbre école de Fontainebleau.



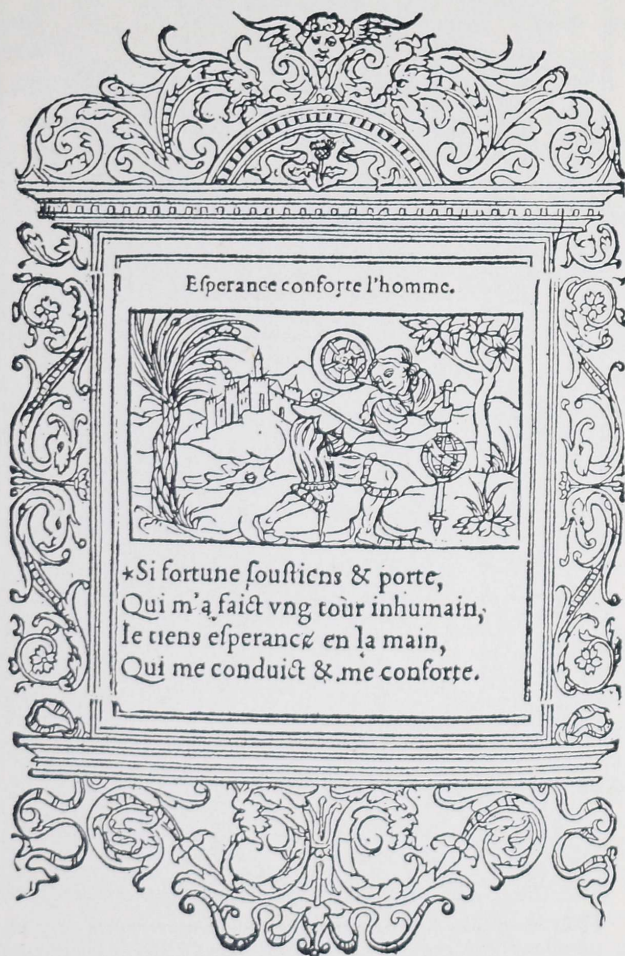
**132.** CONSÉQUENCE DE LA LOI DU SERRAGE TYPOGRAPHIQUE POUR LES CADRES FERMÉS. — 1530. Titre contenant la marque de l'imprimeur parisien Josse Bade, représentant son atelier.

**D** La Renaissance française est à son zénith et l'école de Fontainebleau dans tout l'éclat de sa splendeur. En typographie, les nécessités du serrage continuent à se montrer impitoyables au cadre fermé; quelle que soit sa logique, il ne peut se soustraire au sectionnement.



A l'ornementation emblématique, si caractéristique du goût de l'époque, cette page ajoute encore une preuve de plus de la soumission forcée du

décor à la loi du serrage hypographique. En effet, quelles que soient les raisons qui militent en faveur de la continuité de la ligne architecturale du portique renaissance, les strictes nécessités techniques n'en veulent rien connaître. Le sectionnement s'impose donc, qui réduit tout portique aux quatre pièces mobiles du décor de Pigouchet. ■■■■



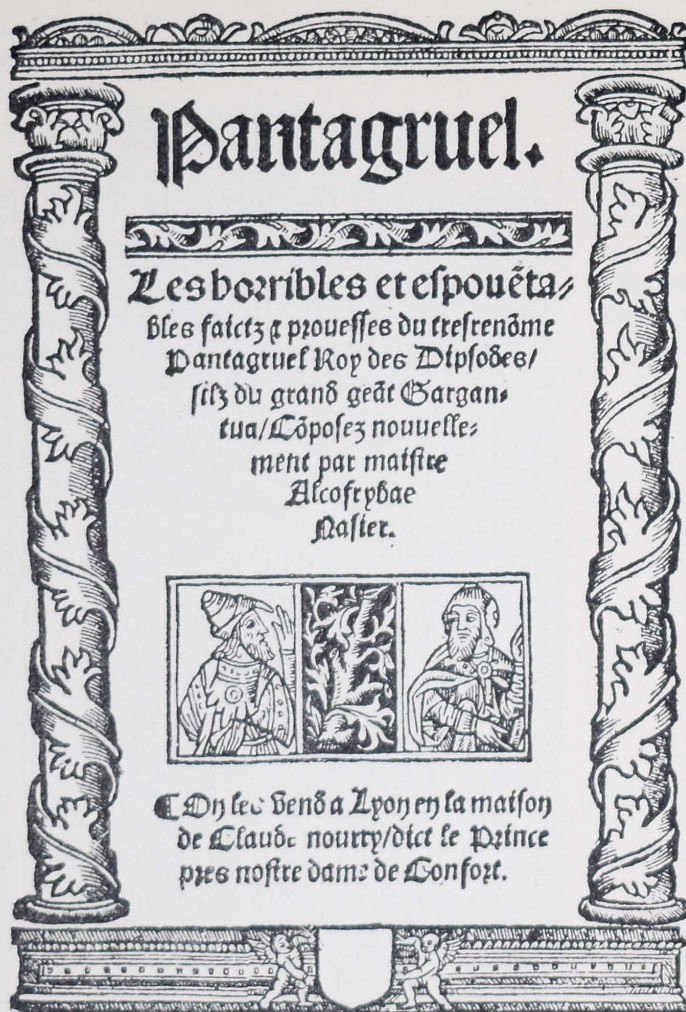
**133.** TOUJOURS LES EFFETS DU SERRAGE EN FORME SUR LES CADRES FERMÉS. — 1545. Page de l'*Hécatongraphie*, encadrement de Geoffroy Tory. Paris, Denis Janot.

**D** L'expérience en est faite : dès qu'on veut adapter un cadre fermé à l'entourage d'une page de texte, le sectionnement s'impose.









**133.** Et du fait précédent voici une nouvelle démonstration. Dans cette délicieuse page de l'*Hécatongraphie*, éditée à Paris,







135. TYPOGRAPHIE LYONNAISE. — 1532. Titre d'une édition de *Pantagruel*, de l'imprimerie de Claude Nourry, à Lyon.

**D**... Néanmoins, l'influence de la Renaissance s'y fait sentir rapidement et les graveurs lyonnais conçoivent et développent un décor d'une grande originalité dont ce titre du « *Pantagruel* » est un des meilleurs spécimens.        



# **P**antagrue line

prognosticatio certaine veritable & ifatible pour  
l'ā mil. D. xxxiii. nouuellemēt compoſee au pro-  
fit & aduifemēt de gēs eſtourdis et muſars de nature pmaie  
Are Alcoſribas architrictin dudict Pantagrueſ



C De nōbre doi non dicitur / ie nen trouue point ceste annee  
quelque calculacion que ien aye faict / passons oultre / den as  
sen desface en moy / qui nen a s'en cherche. Verté fofiu.

136. TYPOGRAPHIE LYONNAISE. — 1533. Autre titre des presses de Claude Nourry, à Lyon.

On n'est pas cependant exclusif dans les formules de disposition. L'habillage compact d'une lettrine reste encore de pratique courante et reçoit dans ce titre une appropriation de forme très archaïque, quoique contemporaine de la précédente. La technique du bois d'illustration ne rappelle-t-elle pas, sur plus d'un point, la manière de nos « futuristes » actuels?

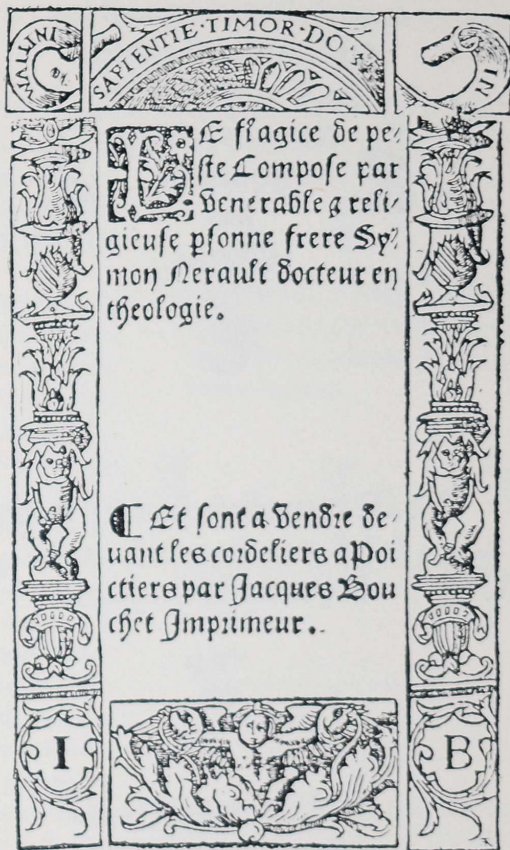
De suite les livres français y jouirent d'un véritable privilège de production, et toute une littérature populaire, destinée à s'écouler aux foires de Lyon et de Beaucaire, fut transcrite en lettres de métal, bientôt accompagnées d'images qui établirent la renommée de l'imprimerie lyonnaise. A part les œuvres de ses artistes propres, Lyon eut, dit-on, la primeur des célèbres bois de la *Danse des Morts*, d'Holbein, le peintre de Bâle, la ville aux *formschneiders*, et centre important d'exportation de bois taillés. ¶ Le rapprochement entre la façon dont Lyon et Paris virent s'établir en leurs murs le premier atelier typographique vaut d'être signalé. Ce fut un ancien étudiant de l'Université de Paris, riche bourgeois lyonnais, du nom de Barthélemy Buyer, qui, devant l'envahissement des livres allemands sur le marché de Lyon, prit le parti d'imiter Lapiere et Fichet, les prieurs de Sorbonne, en faisant venir de l'étranger, à ses frais, et en installant chez lui un imprimeur, Guillaume Le Roy, natif de Liège, mais qui s'était instruit du nouvel art aux Pays-Bas. Il introduisit, le premier en France, des gravures dans le Livre ; le caractère de ses premières éditions, gravé et fondu par lui-même, était une gothique hollandaise, dont les grosses lignes de notre titre des *Cent Nouvelles* donnent une idée assez exacte. Avec Martin Husj, en 1478, s'introduisirent les types allemands de gothique ronde, qui prévalurent jusqu'à l'avènement du romain. ¶ Enfin un matériel typographique ne se renouvelait pas alors aussi souvent que les modes au  $\text{xx}^{\text{e}}$  siècle ! il ne faut donc pas s'étonner de trouver, en 1532, un frontispice conçu dans la forme qui brillait déjà un demi-siècle plus tôt. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

**135.** Mais, en même temps qu'elle accommode aux circonstances les restes de son matériel gothique, l'édition lyonnaise voit éclore dans le décor du Livre une floraison nouvelle fécondée du souffle rénovateur qui, à l'époque, pénètre tous les arts. Ses artisans imprègnent le champlevage des bois d'illustration d'une note originale qu'agrémente une saveur de terroir très prononcée. ¶ Pour ce titre de *Pantagruel*, qui reste malgré tout une œuvre de transition, les éléments et les formules se fondent de façon si harmonieuse qu'elles laissent franchement l'illusion d'un ensemble de style. Le cadre-portique, à quatre parties, s'inspirant des nécessités du serrage en forme ; l'isolement du mot *Pantagruel* dans une réserve de tête délimitée par le



cadre et la bande de feuillage qui sert de suspension à un groupe cul-de-lampe admirablement combiné; le fleuron à trois compartiments d'une réelle audace, enfin l'adresse de l'imprimeur en sommaire gothique, précédée du signe rubrique, font de cet ensemble une page hors pair, tout à l'honneur de la typographie lyonnaise du temps. ■■■■■■

**136.** En faisant figurer ce titre dans notre galerie rétrospective, nous avons été principalement inspiré par le désir de faire un rapprochement entre le dessin et la taille de son illustration et ceux de notre moderne école futuriste. Nuages, ligne d'horizon, montagnes, n'y sont pas traités autrement; et l'on vante très haut la nouveauté de la manière! ■■■ Le caractère de texte est une lettre de somme allemande. A observer, au commencement du paquet de texte final, le tracé tout à fait particulier qu'on s'est plu à donner au signe rubrique. ■■■■




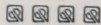
**137.** LA RENAISSANCE EN PROVINCE. — XVI<sup>e</sup> siècle. Frontispice d'une édition poitevine.

D'autres milieux français, tout en conservant la coupe sectionnée, se sont cependant constitué un décor franchement d'époque. C'est ce que montre le frontispice de Jacques Bouchet ci-dessus, dans son cadre à pièces mobiles, avec ses paquets de texte accolés de l'initiale ornée et du signe rubrique. ■■■■





Comment expliquer ce décor autrement que par l'excessive pauvreté en matériel de son auteur? Nul doute que Maître Simon du Bois, n'ayant pour tout bagage dans sa modeste imprimerie — peut-être portative — que ce seul corps de gothique, dut suppléer à ce qui lui manquait par son habileté et son goût. Il se tira d'embarras avec la plus belle aisance et élabora une disposition dont il est resté maître, car nous ne lui connaissons aucun imitateur. 

**139.** C'est d'un travail un peu plus savant — parce qu'exécuté avec des ressources supérieures — dont nous avons cette fois à présenter l'analyse. La variété des groupements constitue la note dominante, le cachet réel de cette composition, à laquelle on a voulu conserver la forme rectangulaire. C'est d'abord un cul-de-lampe suivant la règle des corps décroissants avec feuille de vigne pendante à la pointe du texte. Le deuxième groupe, en forme de sommaire, est accolé en tête de sa première ligne d'une vignette bout-de-ligne. La prolongation de la forme rectangulaire est ensuite établie par la répartition sur toute la largeur de la composition de trois vignettes tenant lieu du fleuron ou de la marque d'usage; enfin, toujours en pleine justification, le groupe du nom et de l'adresse de l'imprimeur, se repérant à droite dans l'alignement du sommaire central; puis en pied, la date soulignée d'un filet mi-longueur. Ce frontispice est d'inspiration architecturale. 

## Historiarum Veteris

TESTAMENTI

Icones ad viuum  
expressæ.



## Avec vne brefue

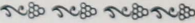
EXPOSITION SVR CHACV-  
nes Hystoires, Nouuellemēt traqslatée de  
Latin en Francoys.



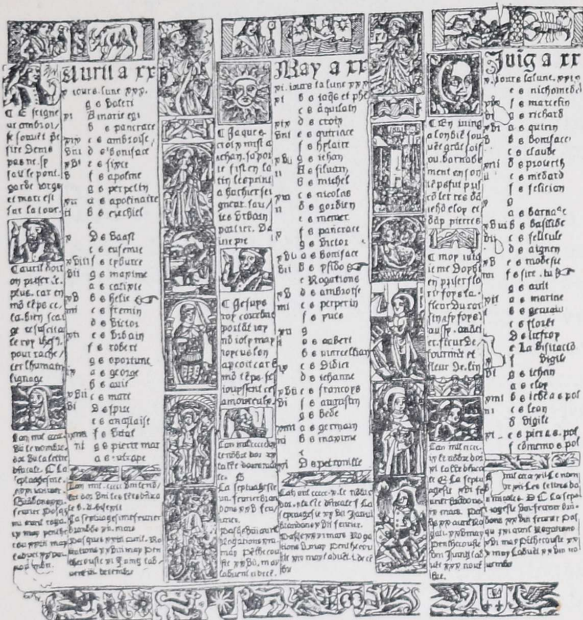
Imprimé à Paris par Nicolas Buffet demeurant au mont saint Hilayre pres le Collega de Reins.

1550.

**139.** AUTRE DISPOSITION A CONSOLIDATION DE VIGNETTES. — 1550. Titre de l'imprimerie de Nicolas Buffet, à Paris. (Coll. J. Le Petit.)

**D** Constatons une fois de plus, dans la construction de ce titre, un effort personnel de consolidation dans lequel le jeu des vignettes remplit un rôle capital. 

**140.** L'exécution des calendriers fut une des premières préoccupations en imprimerie. N'est-ce pas l'un d'eux qui, à Venise, en 1476, donna naissance au frontispice orné? L'obligation de les joindre aux livres d'*Heures* fit aussi qu'on s'ingénia rapidement à en établir un matériel mobile. Il en parut même en France des éditions spéciales,



**140. LES PREMIERS CALENDRIERS.** — Commencement du  $xv^e$  siècle. Fragment d'un calendrier découvert à l'intérieur d'une vieille reliure. (Coll. Ed. Rouveyre.)

Dans les *Heures* manuscrites, le calendrier était toujours prétexte à enluminure; la nouvelle technique du livre dut se préoccuper de son interprétation en chargeant les tailleurs d'images d'établir la collection de ses figurines.

Il nous intéresse de suivre périodiquement l'état de la typographie hors de France. Le frontispice de la *Chronique du Roi don Rodrigue* ne retient notre attention que parce qu'il nous fixe sur la pénétration du romain de Jenson dans les officines de Tolède; il montre en même temps, dans un emploi de bout-de-ligne, cette fameuse feuille

tel le *Calendrier des Bergers*, publié par Jean Du Pré, et déjà cité ainsi le *Calendrier des Bergères*. Le style du temps et la copieuse illustration instituée par les calligraphes enlumineurs en compliquaient la technique, mais celle-ci n'embarassa jamais les éditeurs. Notre spécimen compte assurément parmi les premiers essais du genre. ☐

**141.** Dans la mesure où s'y prêtent les éléments dont nous disposons, nous esti-



de vigne à queue tirebouchonnée, premier ornement du texte typographique, qui rendit le nom de *vignette* d'application générale à tous les motifs décoratifs fondus depuis. ◻

**142.** Dans cette page de typographie flamande, le jeu très simple du réglage à la main, procédé renouvelé des manuscrits, se substitue habilement au décor absent. En effet, privés d'encadrement, les deux paquets de texte de tête et de pied, quelque anormal que soit le développement du médaillon central, réaliseraient difficilement leur *aplomb* sans l'heureux concours du soulignement si bien compris de lignes de réglure ainsi que des traits verticaux qui les relie, esquissant la silhouette rectangulaire d'ensemble aussi nettement qu'on l'obtiendrait par un décor de fond ou par un cadre. ◻



**La Cronica del Rey Dō Rodrigo**  
con la destruxion de España / y como los mo-  
ros la ganaron. Aueuamente co:regida / cō  
tiene de mas dela histo:ia / muchas bñas  
razones y auisos muy prouechosos.  
En Toledo en casa de Iuan ferrer 1549.

**141.** TYPOGRAPHIE ESPAGNOLE. — 1549. Titre de la *Chronique du Roi don Rodrigue*, des presses de Jean Ferrer, à Tolède. (Coll. Ed. Raher.)

◻ Sauf la ligne de pied logée dans une encoche où elle présente le heurt de style de son caractère romain, le texte de ce frontispice est entièrement xylographique. ◻ ◻ ◻ ◻ ◻

# Grave et Nouvelle

Election Imperialle du Tresillustre Tresre-  
doubte et Tresmagnanime Don Fernande  
Roy des Romains de Boheme. et. A scauoir cōment

il a este esleu et declare Empereur de Rōme /

donne a Franchefort. Anno. M.

CCCC. lviij.



A Anvers de l'imprimerie Jean van Shelen / es-  
mourat sur la muraille au bombard / a l'enſeigne  
du Feurier blancq. Avec Royal Prieulge  
de deux Ans. Souſigne. P. de lens.

142. TYPOGRAPHIE FLAMANDE. — 1558. Titre réglé de l'imprimerie de Jean van Shelen, à Anvers.  
(Coll. Ed. Rouveyre.)

**D** La typographie flamande conservera longtemps l'usage de la gothique dont la forme prit son nom. Le réglage à la main joue ici un rôle intéressant de consolidation.



A remarquer : la forme cul-de-lampe des paquets de texte, et dans le médaillon l'inscription en lettre romaine du plus beau style. En outre, suivant la tradition établie, la *feuille de vigne* et le signe *rubrique* sont les seuls ornements utilisés. □ □ □ □ □ □ □ □

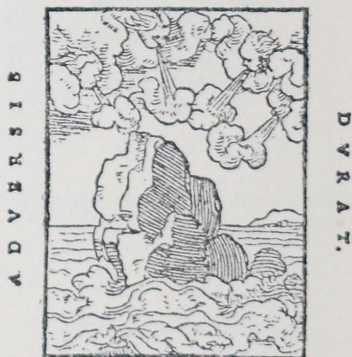
**143.** En France, l'activité déployée par le commerce de l'édition est énorme. Les recherches en vue d'obtenir sur le frontispice une mise en valeur claire et précise des différentes parties de l'énoncé de l'ouvrage, aboutissent, à l'imitation des titres vénitiens, à la formule du cul-de-lampe, avec ligne vedette en initiales romaines de deux points, décroissance de force de corps pour les lignes suivantes, puis, d'après nécessité, reprise de texte en italique. L'édition lyonnaise des *Œuvres de Clément Marot* est dans cet ordre de pratique un parfait modèle d'avant-garde; car pour nombre de titres et pendant longtemps encore on *marquera le pas* avec le sommaire gothique. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

LES  
OEUVRES  
DE CLEMENT

MAROT, DE CA-  
HORS, VALLET  
DE CHAMBRE  
DU  
ROY.

\*  
*Plus amples, & en meilleur ordre  
que parauant.*

CONSTANTIA



A Lyon, à l'enſeigne du Rocher.

1545.

**143.** LE TITRE EN FRANCE. — 1545. Titre de l'édition lyonnaise des *Œuvres de Clément Marot*. (Coll. J. Le Petit.)

**D** Et voilà une première esquisse de titre à axe central, tel que les nouvelles conditions du commerce de la librairie sont arrivées à le façonner. ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

144. Néanmoins, la formule progresse et, pour la première fois dans notre galerie, nous voyons se détacher seule, dans l'axe de la page, la mention du lieu d'édition « A PARIS, » puis s'étager d'une

# HISTOIRES DES AMANS FORTVNEZ.

*Dedites à tresillustre Princesse Madame Marguerite  
de Bourbon, Duchesse de Nivernois.*






A PARIS,

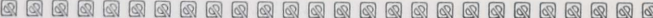
Par Jean Caveiller rue Fremézel, pres le Clos  
Bruneau à l'Estoille d'Or.


1558.

Avec privilege du Roy.

144. LE TITRE EN FRANCE. — 1558. Autre titre avec fleuron central, de l'imprimerie parisienne de Jean Caveiller. (Coll. J. Le Petit.)

**L**a forme s'épure et s'équilibre; le fleuron central se proportionne, prend sa place; en un mot, les groupes se précisent et s'unifient.   

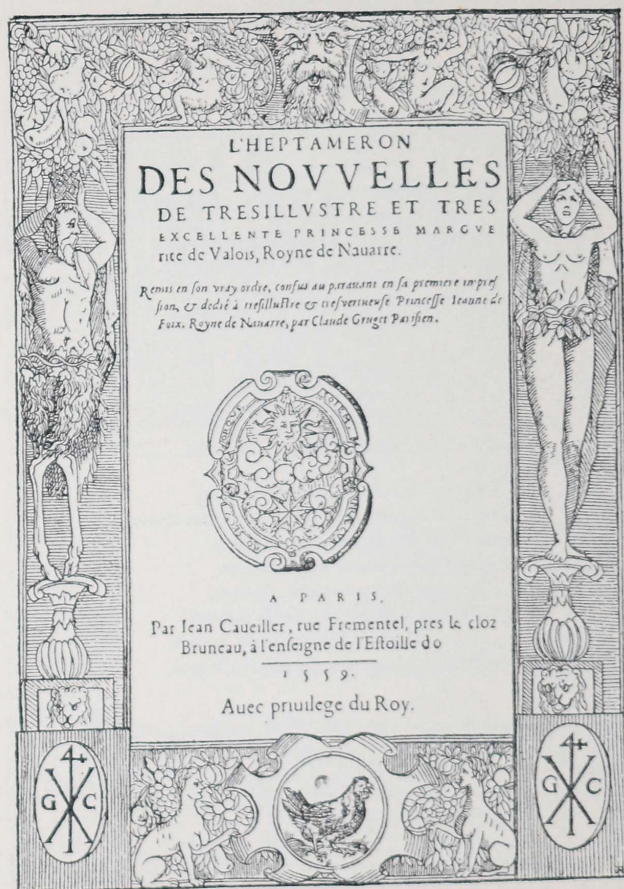
et enregistrés sur nos précédents frontispices. Ils offrent même une innovation, celle du trait de séparation entre le nom d'imprimeur et la date, *filet* qui se réduira au moins ou *tiret* dans l'édition classique du XIX<sup>e</sup> siècle. 

façon désormais définitive le nom et l'adresse de l'imprimeur, la date et, le cas échéant, la ligne de privilège. C'est là chose marquante dans la constitution du titre-frontispice, puisque la pratique s'en maintient toujours. 

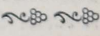
145. Dans le cadre d'une composition renaissance aux allégories caractéristiques, le texte du frontispice de l'*Heptameron des Nouvelles* de Marguerite de Navarre nous offre le contraste d'une disposition en sommaire tout à fait déséquilibrante. Pour comble, les « compagnons » de l'atelier de Jean Caveiller ont eu la maladresse de déplacer le fleuron de son axe, ajoutant encore à la danse générale de toute cette première partie. Les groupes de pied conservent la justification à axe central des libellés déjà établis



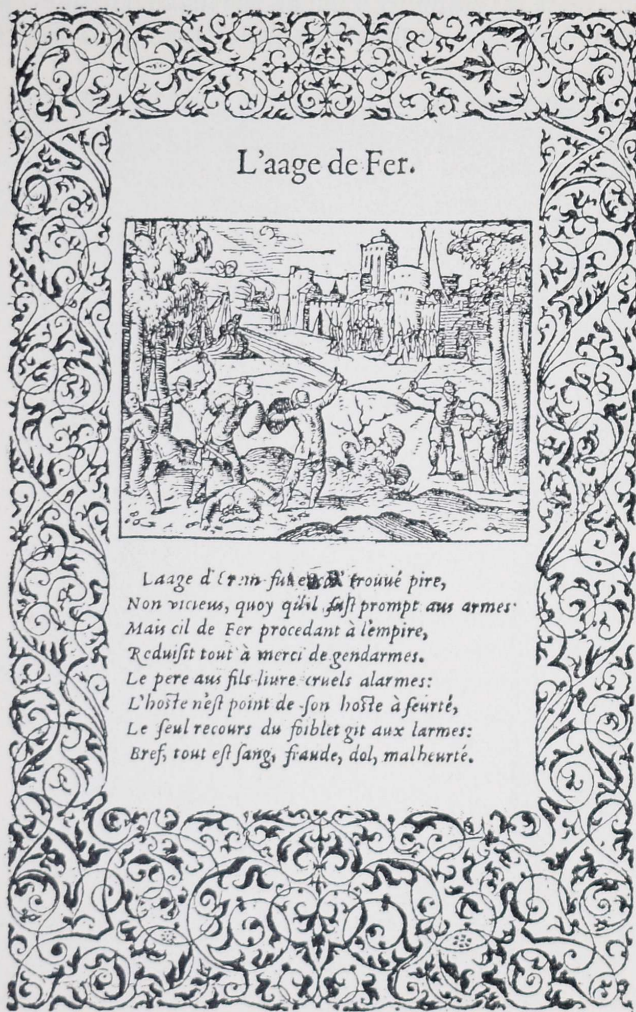
**146.** La production lyonnaise du livre se signale toujours par la grande variété de ses éditions. Voici un spécimen d'italique, malheureusement réduit, mais toutefois suffisant pour faire apprécier la




**145.** LE TITRE EN FRANCE. — 1559. Frontispice avec texte en sommaire dans un cadre fermé. (Coll. Lucien Gougny.)

Dans l'atelier de Jean Caille, on pratiquait indistinctement la disposition en cul-de-lampe et en sommaire, ce qui peut s'énoncer comme l'« art ancien » et l'« art nouveau » de l'époque. Cette figure et la précédente sont sur ce point d'une évidente clarté. 

naïveté de tracé et les fantaisies que peut autoriser cette nouvelle



146. L'ÉDITION LYONNAISE. — 1564. Page des *Métamorphoses* d'Ovide, du Petit Bernard.

**D** Au centre de délicieuses arabesques de Geoffroy Tory, admirons cet heureux emploi d'italique dont malheureusement la réduction d'œil diminue, dans une forte proportion, la saveur de sa note archaïque. 



forme de lettre, inspirée, on le sait, de l'écriture de Pétrarque et dont Alde Manuce l'Ancien dota si heureusement l'Imprimerie. ■■■■■

**147.** La reproduction typographique de l'écriture étant la raison même de l'Imprimerie, il ne faut pas s'étonner des initiatives plus ou moins heureuses constamment renouvelées en vue d'adapter au Livre la cursive d'époque; car le retentissant succès de la géniale création d'Aldesemontratoujours victorieux et tentant pour stimuler l'ardeur des novateurs. C'est ainsi que l'un d'entre eux, Robert Granjon, l'associé de Jean de Tournes à Lyon, eut l'idée de graver pour l'Imprimerie l'ensemble

*L. d.*  
**Nouvelles Recreations**

*en l'ortographe de l'ancien Benvenuto des  
poetiques de l'ancien de l'ancien de l'ancien  
de l'ancien de l'ancien de l'ancien.*

*(L. d.)*

EX AEQVITATE, ET



PRVDENTIA, HONOS.

*A Lyon,*

*De l'Imprimerie de Robert Granjon.  
M.D. V. LXXIIII.*

*Avec privilège du Roy*

**147.** LES CARACTÈRES DE CIVILITÉ. — 1558. Types lyonnais de Robert Granjon. (Coll. Ed. Rouveyre.)

**L** Le succès des « aldines » ou « italiques » a suscité des rivalités. Robert Granjon et Jean de Tournes, imprimeurs et fondeurs de caractères à Lyon, en gravant un alphabet de la cursive française du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, n'ont pas d'autre but que de concurrencer l'écriture de Pétrarque partout répandue. ■■■■■

des signes de la cursive courante de son temps, dont quelques-uns de forme très originale, mais de lecture très difficile. Il obtint même de Henri II, le 26 décembre 1557, un privilège de fonte et d'impression pour un type qu'il désignait sous le nom de *lettre Françoisise*. Son premier essai, dit Alcide Bonneau, fut, au cours de cette même année 1557, les *Dialogues de la Vie et de la Mort*, d'Innocent Rhinghier, dont il parle en ces termes : « Après avoir taillé, dit-il, plusieurs

Les  
Fables et la Vie  
d'Esopo phrygien/ Trad  
uites de nouueau en fran  
çois selon la verité  
Grecque



Cy Anvers/  
chez Jehan Bellus an  
fauroy blanc. L'ay  
M. D. Lvi.

148. LES CARACTÈRES DE CIVILITÉ. —  
1561. Édition anversoise.

Granjon est vite plagié à son tour. Il l'est par Amé Tavernier, d'Anvers ; il l'est aussi par Richard Breton et Philippe Dautrie qui, en 1558, lancent des « caractères françois ». Il y a tout lieu de supposer que ce sont ceux du premier qui furent introduits dans l'atelier d'Anvers, d'où, l'année suivante, sortit la traduction par Jean Louveau de la « *Civilité* » d'Erasmus, caractères que nous voyons enfin figurer deux ans plus tard, dans ce titre « Les Fables et la Vie d'Esopo, phrygien, traduites de nouveau en François selon la verité grecque ». »

« autres sont encore sur la forge, je me  
« suis mis à tailler notre lettre Fran-  
« çoise, justifier les matrices, en faire  
« la fonte et finalement la rendre pro-  
« pre à l'imprimerie, sy que j'en ay im-  
« primé le présent *Dialogue de la Vie et*  
« *de la Mort*, espérant, s'il plaît à Dieu  
« et au Roy, d'en achever une autre de  
« plus gros corps et beaucoup plus  
« belle. » Mais la dénomination de  
*lettre Françoisise* ne fut pas conservée par  
ce type qui, à l'imitation de ce qui s'était  
passé au début de l'Imprimerie pour le  
*Cicéro* et le *Saint-Augustin*, par exemple,  
prit le nom de l'ouvrage qui le fit connaî-  
tre au public. Or, l'apparente *infinité* de  
ce caractère le désigna de suite pour tra-  
duire et mettre entre les mains des en-  
fants des petits manuels de politesse  
empruntés à la forme du *De Civilitate mo-  
rum puerilium*, écrit en 1530, par Erasme,  
pour le jeune Henri de Bourgogne, et  
qui portaient uniformément le titre de



*Civilité puérile et honnête*. ¶ La première édition de l'ouvrage d'Erasmus, traduit par Jean Louveau, date de 1559 : « *La Civilité puérile*, distri-  
 buée par petits chapitres et sommaires : à laquelle avons adjousté  
 « la *Discipline et Institution des enfans*, traduites par Jehan Louveau. En  
 « Anvers, chez Jehan Bellers, à l'enseigne du Faucon, l'an 1559.  
 « A la fin : De l'imprimerie d'Amé Tavernier. » ¶ Certains biblio-  
 graphes ayant dit que cette plaquette avait été imprimée avec les  
 caractères de Granjon, la comparaison des types de ce dernier avec  
 ceux-ci suffira à trancher la question, la dissemblance étant mani-  
 feste. Ajoutons qu'Amé Tavernier, ayant gravé lui-même, à ce qu'on  
 assure, des caractères de *civilité*, il est présumable qu'il les y employa.  
 A moins que cette attribution de gravure ne soit erronée et basée  
 seulement sur l'utilisation qu'il fit de ces caractères dans le présent  
 ouvrage. En ce cas, ils pourraient provenir, par exemple, de Richard  
 Breton et Philippe Dautrie qui, l'année précédente (1558), avaient,  
 paraît-il, créé, pour concurrencer Granjon, « des caractères François  
 plus nets que ceux de l'éditeur lyonnais ». ¶ Quoi qu'il en soit,  
 Robert Granjon n'en conserve pas moins son titre de priorité dans  
 l'invention. Et nous devons admirer sans réserve l'élégante disposi-  
 tion de toutes les parties du titre des *Nouvelles Récréations et Joyeux*  
*devis de feu Bonaventure Des Périers, Valet de Chambre de la Royne de*  
*Navarre* qu'il imprima lui-même en 1558. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

**148.** Fixés par la signature même de Granjon, nous avons la cer-  
 titude que les caractères de l'édition anversoise ne sont pas les siens.  
 Par conséquent, si nous devons, étant donné les dates et les circons-  
 tances, attribuer la fonte de l'enseigne du *Faucon blanc* à Breton et  
 Dautrie, ce seraient là ces caractères qu'ils proclamaient supérieurs  
 et dont ils vantaient la *lisibilité*. A l'époque, la chose pouvait peut-être  
 se juger, mais aujourd'hui nous serions certainement embarrassés  
 pour nous prononcer. ¶ Le XVII<sup>e</sup> siècle vit se renouveler les fontes de  
*civilité*, celle de Fleury et Bourriquant, en particulier, et ce genre se  
 perpétua, toujours réservé aux livres de la première enfance. C'est  
 du reste celui qu'employa J.-B. de la Salle pour ses petits manuels à  
 l'usage des Ecoles chrétiennes. Le dernier essai de résurrection fut  
 tenté par l'Imprimerie nationale, en 1900, dans la *gothique Christian*,  
 combinaison des types de *gothique* et de *civilité* du XV<sup>e</sup> siècle. ¶ ¶ ¶

**149.** Si au vingtième siècle les caractères de *civilité* peuvent être considérés comme hors d'usage, la fonte qui en existe n'en est pas moins susceptible de se prêter à d'originales reconstitutions. □ □ □ □

A B C D E F G H  
I J K L M N O  
P Q R S T U V  
X Y Z W

a b c d e f g h i j  
k l m n o p q  
r s t u v  
w x y z a b c d e f  
g h i j k l m n o p q  
r s t u v w x y z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q  
r s t u v w x y z a b c d e f  
g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

**149.** LES CARACTÈRES DE CIVILITÉ. —  
Alphabet de *Civilité*. (Fonderie Peignot.)

**D** Et voici, à titre de curiosité typographique, le type de « *Civilité* » que l'on trouve encore en fonderie à notre époque. ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

« un seul caractère, et même de réformer la prosodie française, le rythme et la mesure dans les vers. Comme le dit Charles Nodier, il est un des novateurs mal inspirés qui avaient formé le ridicule projet de soumettre la poésie française aux règles de la prosodie latine;

**150.** La beauté et le rôle utile du type romain rendirent vaines les concurrences qu'on essaya de lui susciter. L'immortelle création de Garamond se montre ici dans tout l'épanouissement, dans toute l'élégance de sa forme. Signalons dans ce titre la liberté des coupures du texte, la singularité de la ponctuation finale des lignes *Vandemois* et *Contenant...*, l'alignement à gauche des lignes énonçant les commentateurs, ainsi que le joli corps d'italique dans lequel est composé le nom d'imprimeur. □ □ □ □ □

**151.** « Dans cet opuscule, dit  
« J. Le Petit, Baïf a renouvelé la tentative de réforme et de simplification de l'orthographe, que d'autres écrivains, notamment Louis Meigret et J. Pelletier du Mans, avaient déjà faite avant lui. Mais il a poussé la prétention plus loin que ses devanciers : il a essayé encore de modifier l'alphabet, la forme de certaines lettres, de réduire des diphtongues en

**150.** LE TITRE EN FRANCE. — 1567.  
Titre de l'imprimerie de Gabriel Buon, à Paris. (Coll. J. Le Petit.)

**D** L'usage du caractère de *Civilité* ne ralentit en rien l'essor des belles séries de corps du type romain de Garamond. ☞ ☞ ☞ ☞ ☞



LES  
OEVVRES DE  
P. de Ronfard Gentilhomme  
VANDOMOIS.

REDIGEES EN SIX TOMES.

LE PREMIER,

*Contenant ses Amours, divisées en deux parties.*

La première commentée par M. A. de Muret;

La seconde par R. Belleau.



A PARIS,

Chez Gabriel Buon au cloz Bruneau à  
l'enfeigne S. Claude.

1567

AVEC PRIVILEGE DV ROY

« quant à sa méthode de simplification des diphtongues, à l'indice

ETREÑES  
DE POEZIE FRANSOEZE  
AN VERS MEZURES.

U ROE.

A LA REINE MERE.  
U ROE DE POLONIE.  
A MONSEigneur DUK D'ALANSON.  
A MONSEigneur LE GRAND  
PRIOR.  
A MONSEigneur DE NEVERS.  
E NTRES.

LES BEZONES E JORS DEZIODE.  
LES VERS DOREZ DE PITAGORAS.  
ANSEñEMANS DE FUKILIDES.  
ANSEñEMANS DE NUMACHE  
US FILES A MARIER.

Par Jan Antoeñe de Baif, Segreterere de la  
Çambre du Roç.









A PARIS,

De l'Imprimerie de Denys du Val, rue S. Ian de  
Beauuais, au cheual volant.

M. D. LXXIIII.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

151. L'IMPRIMERIE EN FRANCE. — 1574. Titre d'un ouvrage de Jean-Antoine Baif, de l'imprimerie de Denys du Val, à Paris. (Coll. J. Le Petit.)

**D** L'époque est aussi à la recherche de caractères spéciaux en vue de la réforme et de la simplification de l'orthographe.        



« de prononciation de certaines consonnes, dans les différents cas,  
 « devant les voyelles qui suivent, on peut déjà s'en rendre compte  
 « en examinant attentive-  
 « ment le titre reproduit  
 « ici. En effet, on y trouve  
 « les signes distinctifs de  
 « l'e muet, de l'é fermé et  
 « de l'è ouvert, les caractè-  
 « res spéciaux réunissant  
 « en une seule lettre les  
 « syllabes *au* et *eu*, l'indice  
 « de l'élision du *g* dans *gn*,  
 « de l'*h* dans *ch*, au moyen  
 « de certain signe ajouté  
 « au bas de l'*n* ou au bas  
 « du *c*, la marque de pro-  
 « nonciation du *g* dur et  
 « de l'/ mouillé; enfin des  
 « spécimens de la nou-  
 « velle orthographe em-  
 « ployée dans le recueil. »

**152.** En dehors d'une mise au point des plus soignée, tant comme répartition des blancs que comme proportion des corps dans l'interprétation du texte, ce titre est aussi donné pour y observer l'absence de la cédille au *c* de *Francoises*, le trait d'union reliant DU-BELLAY, la coupure de *Gentil homme*, l'absence d'*e* et autres remarques d'orthographe et de composition. ■■■■■■■■■■

# LES ŒUVRES FRANCOISES DE

IOACHIM DU-BELLAY

Gentil homme Angevin, &c

Poète excellent de  
ce temps.

*Recueils, &c de nouveau augmentés de plusieurs  
Poésies non encorés auparavant imprimées.*

AV ROY TRESCHRESTIEN

CHARLES IX



A PARIS,

De l'Imprimerie de Federic Morel, rue S. Ican  
de Beauvais au Franc Meurier.

M. D L X I X.

Avec Priuilege du Roy

**152.** L'IMPRIMERIE EN FRANCE. — 1569. Titre des *Œuvres Francoises* de Joachim Du Bellay, de l'imprimerie de Frédéric Morel, à Paris. (Coll. J. Le Petit.)

**D** Formule habituelle du titre à axe central avec groupes culs-de-lampe, lignes d'italique, dédicace et marque d'éditeur. ~~~~~

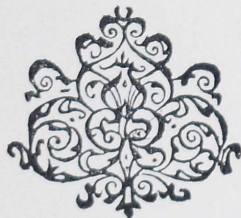
153. L'Imprimerie fut introduite à Bordeaux dans des conditions

ESSAYS  
DE MESSIRE  
MICHEL SEIGNEUR  
DE MONTAIGNE,

CHEVALIER DE L'ORDRE

du Roy, & Gentil-homme ordi-  
naire de sa Chambre.

LE LIVRE PREMIER  
& second.



A BORDEAUX.

Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roy.

M. D. LXXX.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

153. L'IMPRIMERIE EN FRANCE. — 1580. Titre de l'édition princeps des livres premier et second de Montaigne, des presses de S. Millanges, à Bordeaux. (Coll. J. Le Peh.)

Très correcte composition de la typographie bordelaise, avec un emploi tout à fait décoratif des capitales italiques du type Garamond. La forme de l'& est particulièrement remarquable. & & & & &

assez obscures, raconte A. Claudin. Un libraire de la ville, nommé Michel Svierler, natif d'Ulm, avait, en 1486, passé contrat avec les magistrats de la cité pour amener à Bordeaux un maître imprimeur allemand, Jean Valtear, et des compagnons, pour « faire des livres d'impression » et former des apprentis. La subvention consentie était de 200 francs bordelais, et un sieur Nolot de Guiton intervenait en l'affaire comme étant caution de Svierler. Or, à propos de l'association ainsi formée, naquit une légende ayant beaucoup de rapport avec celle de Fust (représenté ici par le riche bourgeois Nolot de Guiton, bailleur de fonds) dépouillant Gutenberg du bénéfice de son invention. En l'occasion, le frustré était Valtear. En résumé, cette association ne donna d'autres résultats que l'impression du



*Missel d'Auch* par... un imprimeur de Poitiers, l'organisation de l'atelier bordelais n'ayant jamais pu aboutir. Le premier imprimeur dont l'atelier fonctionna réellement à Bordeaux fut Gaspard Philippe, lequel édita en 1619 un *Traité sur la peste*, qui régnait alors dans la ville. ¶ Le cadre de notre programme ne permet pas plus de détails, et nous le regrettons, car les faits à rapporter ne manquent pas. Claudin a laissé sur les origines et les débuts de l'Imprimerie à Bordeaux une documentation fort intéressante ayant trait au successeur de Gaspard Philippe, aux débuts et aux travaux de Jean Guylart, à ses publications, à ses pamphlets satiri-

# FORME DV SERMENT QV'IL conuient faire par tout ce Royau- me, pour l'entretènement de la Sainte Vnion, fuyuant l'Edict & Arrest sur ce interuenu par ladicte Cour.

*Avec l'Arrest de ladicte Cour sur ce donné  
le premier iour de Mars, 1589.*



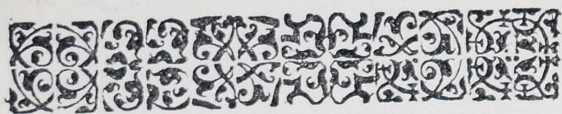
A T R O Y E S.  
De l'Imprimerie de Jean Moreau,  
Imprimeur de la sainte Vnion,  
1589.

Aucc Permission.

154. LE TITRE EN FRANCE. — 1589. Frontispice troyen.

Les titres de Jean Moreau maintiennent la tradition du « sommaire » gothique en dégradé, soit vignette de départ et grosses capitales pour la première ligne, capitales ordinaires pour la seconde, bas de casse pour le reste de l'énoncé, tout en pratiquant l'axe central et le cul-de-lampe pour la justification du « fleuron », de la « firme », de la « date » et du « privilège ».

ques; des notes sur François Morpain, son successeur, la veuve de celui-ci et autres petits libraires de Bordeaux avant la venue de Simon Millanges, dont nous donnons un titre de la plus parfaite correction.



ADVERTISEMENT  
des Catholiques de Bearn, aux  
François vnis, touchant la Decla-  
ration faicte au pont S. Clou, par  
Henry 2. Roy de Nauarre.



Messieurs, les pauvres Catho-  
liques de Bearn, affligez de-  
puis vingt ans, par l'ennemy  
de Dieu, Henry Roy de Nauarre,  
poussez d'un zele Chrestien, vous a-







155. LE TITRE EN FRANCE. — 1589. Titre de départ avec bandeau de vignettes à combinaisons et M initiale, de l'officine précédente.

Pour certaines plaquettes ne comportant pas de frontispice, le titre de départ se renforce d'un bandeau de vignettes « mobiles » (dont ici un très curieux spécimen), décor qui se complète d'une initiale ornée amorçant le texte. ❧ ❧ ❧

reproduisons montre la réunion sur la même page de deux formules de disposition, gothique et renaissance. La coutume de disposer l'énoncé du titre en sommaire se maintient donc malgré la connaissance et l'usage de la justification à axe central. Cet atelier était doté d'un choix de vignettes *mobiles* d'un style très marqué et dont l'unité de facture se fait apprécier ici accolé à la ligne de tête, de même que dans la réunion des deux motifs composant le fleuron central. ❧ ❧ ❧

154. Quel que fût l'intérêt présenté par les tentatives d'introduction de types d'écriture dans le Livre, elles n'atténuèrent en rien le rôle prédominant des alphabets de Garamond, qui constituaient pour ainsi dire l'unique fonds des ateliers français. Prenons-en notamment comme exemple les travaux de l'importante typographie troyenne, où l'officine de Jean Moreau entre autres se signalait par une production intense pour le compte de nombreux éditeurs. Le titre de la *Forme du Serment* que nous



- 155.** De ces vignettes mobiles nous retrouvons six motifs redoublés pour droite et gauche, soit douze types différents, assemblés par quatre sans souci d'aucune symétrie, dans le bandeau de cette figure, également de l'imprimerie de Jean Moreau. L'unité de grasse du trait de leurs dessins imités des niellures italiennes, autorise le mélange de ces pièces et leur formation en un bloc dont précisément la naïveté et la gaucherie de disposition font tout le charme. **L'M** sur fond criblé caractérise également le style du temps. **L** Le type employé dans ces éditions est un *gros-romain* de dix-huit points anciens correspondant à peu près exactement à seize points Didot actuels. 
- SIGNES MER-VEILLEUX APARVZ sur la ville & Chasteau de Blois, en la presence du Roy, & l'assistance du peuple. Ensemble les signes & Comette aparuz pres Paris, le douzième de lanuier, 1589. comme voyez par ce present portraict.**
- 
- M. D. LXXXIX.**
- 156.** LE TITRE EN FRANCE. — 1589. Titre avec bois gravé, de l'imprimerie troyenne.
- L** Concurrément à la « marque » de l'imprimeur ou du libraire, à « l'attribut symbolique » et au « fleuron », le frontispice du Livre s'orne d'une gravure illustrant le texte.    

991

## Decretalium Gregorij

## LIBER TERTIVS.

## DE VITA ET HONESTATE

Clericorum.

¶ Quia supra visum est de iudiciis, & iudices maxime clerici non debent esse in peccato, maxime cum indicant. 3. q. 7. indicet. ideo post tractatum iudiciorum subiicitur qualiter clerici debeant se habere in vita & honestate, ut sic vitent omnem maculam peccati. Item potest continuari: ut supra in proximo continuatur. Nam in primo libro dixit de personis, & officiis earum. In secundo de actibus hominum in iudicio. restat videre de actibus hominum extra iudicium tam respectu clericorum quam laicorum. Et quia clerici sunt digniores laicis, primo hic tractat in tertio de actibus clericorum: In quarto vero de actibus laicorum. Tractaturus igitur auctor in hoc tertio libro de actibus clericorum, voluit premittere istam rubricam de vita & honestate clericorum: quia prae omnibus debent clerici vita & honestate fulgere. Et dic quod verbum, vita, concernit necessaria ad victum clericorum: verbum autem, honestate, concernit ipsos respectu morum, & sic nihil superfluit.

De hac materia habetur 12. q. 1. & 21. q. 4. & 23. distin. c. clericis comam. usque ad finem dist. & cap. huius bene ergo. & 33. & 41. & 43. & 44. & 86. & 91. & 92. distin. per totum. & de consecratione dist. 5. nunquam, usque ad capitulum de spiritu.

¶ Cap. 13. ut refert Burcardus lib. 3. de cr. c. 102. & luo par. 2. c. 137. sed Antonius Augustinus in notis antiquae compilationis. c. 1. eod. tit. ait hoc cap. in concilio esse ex concilio Turonensi 2. c. 4. Et vide l. nemo Apostolorum. Et ibi glossam & Doctores. C. de sacrosan. eccle. † Alias itaque a cancellis. † Prælatenē.

## LIBER TER

## TITVLVS I.

De vita &amp; honestate clericorum.

¶ Ex concilio Magununo †.

¶ Cū celebratur, diuisus esse debet clericus a populo.

## CAP. I.



Vt laici a secus altare quando sacra mysteria celebrantur stare vel sedere inter clericos non praesumant. Sed pars illa quae cancellis ab altari diuiditur, tantum praesentibus pateat clericis. Ad orandum vero & communicandum laicis & faminis (sicut mos est) pateant sancta sanctorum.

¶ Ex concilio Pictauiē. †

G c. nullus. & in C. a s. v. s. pate vforarij esse d  
¶ Clerici arm  
ci. & c. quicu

H C Clerici & vsu centur.

¶ Ex c

¶ Presbyter habere clericos in aliis hic ex

Vt q plebe habeat, epiistolam & qui poss admonere filios suos a mittant ad cum omni

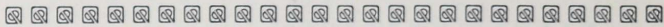
¶ Gr

C

Siquis † slaxauer

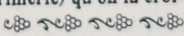
K concilio Ma qui secum ca pueros, & pa dam fidē carl ter. Nota ex l

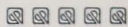


**156.** Ce troisième spécimen des éditions de Jean Moreau complète les précédents par l'addition d'une gravure d'illustration dans le titre-frontispice. Multiplier les exemples n'ajouterait rien à la note ainsi dégagée de la typographie pratiquée en France en cette fin du xvi<sup>e</sup> siècle. 

**157.** L'Imprimerie — les preuves en abondent — était alors entrée dans les mœurs et son outillage devenu aussi parfait que varié. La gravure des poinçons, du reste, avait fait de tels progrès, elle possédait de tels maîtres, qu'avec eux on pouvait tout oser, tout entreprendre, même les travaux d'édition les plus longs et les plus compliqués, avec la certitude de les mener à bonne fin. Toutefois, pour des ouvrages importants, nécessitant la réunion de gros capitaux, on vit se former des associations de libraires et d'imprimeurs pour éditer et exploiter à frais communs. C'était le cas de la Compagnie du *Grand Navire*, ainsi désignée parce que ses livres avaient la grande nef de Lutèce pour marque distinctive. La perfection de ses ouvrages acquit une telle réputation qu'elle lui épargnait, dit-on, la censure à l'étranger. Un fragment de page des *Décrétales de Grégoire IX*, in-f<sup>o</sup> édité en 1585 par cette compagnie, et que nous reproduisons sans réduction, permet de se rendre compte de la technique typographique à l'époque où nous sommes arrivés de l'histoire du Livre. Sans le mélange assez fréquent des lettres *u* et *v*, qui la date, pourrait-on supposer à cette page un recul de plus de 430 années? Notre fragment représente un quart environ de la surface de la page; la colonne principale se double à droite ainsi que celles des notes de texte et marginales. Le foliotage se fait, en conséquence, par demi-page; le groupe des trois colonnes de gauche portant le folio 991, le groupe de droite prend le suivant : 992, soit deux folios à la page. On peut

**157.** LA LIBRAIRIE FRANÇAISE. — 1585. Fragment des éditions de la Compagnie du *Grand Navire*.

**D**C'est le texte, avec notes marginales, notes de texte et additions en hache, d'une page des « *Décrétales de Grégoire IX* ». Cette mise en pages est si parfaite (un siècle seulement après l'invention de l'Imprimerie) qu'on la croirait établie de nos jours. 

conclure, sur ce simple aperçu, que les travaux de bénédictins étaient passés du cloître à l'atelier typographique. 

**158.** Venise, qui vit naître le frontispice du livre typographique; Venise, dont nous avons

relaté le rôle actif et particulièrement brillant lors de l'avènement du romain de Jenson, qui en fit de suite la base de ses célèbres éditions ;

105

VITA OPPIANI LAURENTIO

LIPPIO COLLENSÉ

INTERPRETE.

Oppianus poëta pater, Agésilao matre Zenodota natus, genere autem Azarbo Ciliciæ ciuitate. Cæterum cum pater eius opulentus esset, et in republica inter primates iudicatus, in philosophia plurimum exercebat, et philosophicam uitam ducebat, et in huiusmodi disciplina, et in omnibus liberalibus artibus filium erudiuit, præcipue in Musica, Geometria, et Grammatica. Cum Oppianus triginta annos natus esset, Seuerus Romanorum imperator Zarbum uenit. (Oportebat enim omnes reipublicæ optimates obuiam imperatori ire.) Cum Agésilao Oppiani pater hoc paruifaceret ueluti homo, qui philosophicam uitam ageret, et inanem gloriam contemptui haberet, Imperator hoc iniquo animo tulit, et illum in Miletum Adriaticæ maris insulam in exilium misit, in qua cum Oppianus patri congredereetur, scripsit hæc clarissima poemata, et Romam profectus tempore Antonini imperatoris filij Seueri (Seuerus enim infata conasserat) hoc obtulit uolumen. et dignus iudicatus est, ut impetraret quid animo federet. ille regressum patris ab exilio petiuit, quæ affectus est, et pro quolibet carmine aureum numisma suscepit, et in patriam cum patre regressus, seuiente

Opp.

o

851 bis. ITALIQUE D'ALDE MANUCE. — Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Soceri mense decembri M. D. XCVII.

pleines, obtenues au besoin par un espacement exagéré des lettres et qui maintiennent à la page sa stabilité rectangulaire. □□□□□□

Venise — comme nous en pouvons juger un siècle plus tard — est restée fidèle à la lettre romaine et a su en perpétuer l'élégance. De l'emploi du primitif sommaire pour les textes de ses frontispices elle est passée, elle aussi, à la pratique de la justification à axe central, où l'a conduite l'usage du cul-de-lampe. Néanmoins, dans le spécimen que nous reproduisons, — et dont la signature est garante de la consciencieuse élaboration, — on observe une certaine atténuation de cette formule du cul-de-lampe, ou plus exactement de la silhouette triangulaire unique comme la donne le titre fig. 143, des *Œuvres de Clément Marot*. Dans le titre italien, tout en pratiquant la méthode des longueurs décroissantes et en détachant la conjonction et la préposition pour donner du saillant aux mots vedettes, on conserve un parti pris de lignes



DELLA NVOVA  
**DISCIPLINA**  
 &  
 VERA ARTE MILITARE  
 DEL  
**B R A N C A T I O**  
 LIBRI VIII.

*Ne' quali oltre la piena informatione di tal arte, con breui regole, per commodità de'  
 Soldati; secondo i precetti di CESARE; chiaramente si dimostra, con  
 quanta facilità, & poca spesa, possa ogni Principe difenderli,  
 combattendo in campagna con le sole sue forze da  
 qual si voglia potentissimo esercito.*


*Con la maniera facile d'assalire, & vincere con le proprie militie  
 tutte le nationi*

CON PRIVILEGI



IN VENETIA, CO D XXCV  
 Presso Aldo.

158. LE TITRE EN ITALIE. — 1585. Frontispice, avec date singulière, des presses d'Aldo Manuce le Jeune. (Coll. Ed. Rouveyre.)

**D** Entre tous les centres italiens, Venise maintient sa vieille réputation dans l'art de disposer le texte d'un titre; celui-ci, notamment, se prête à d'instructives observations. 





Anvers, en 1555, un album de spécimens de cadres à compartiments gravés en taille-douce, à l'usage des libraires. Néanmoins, en 1593, paraît le *Livre de Pourtraiture* de Jean Cousin, dont le titre est une des dernières tailles sur bois, œuvre fort remarquable, tant par la gravure



159. RETOUR AU PASSE-PARTOUT. — 1593. Titre du *Livre de Pourtraiture*, de Jean Cousin, de l'imprimerie de Jean Leclerc, à Paris. (B. B.-A.)

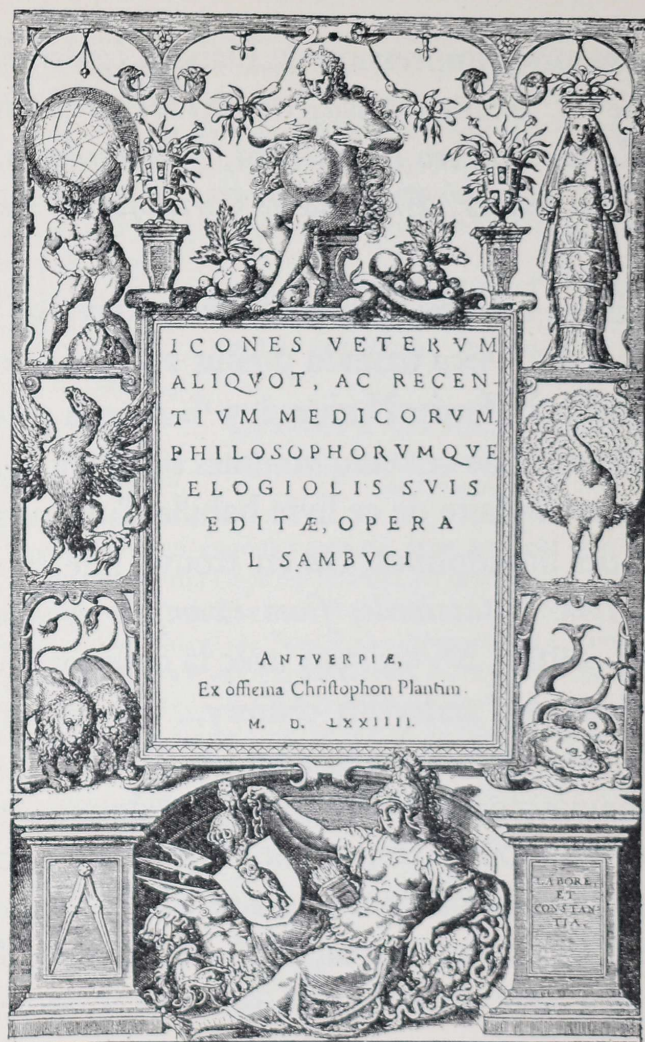
D A une époque où l'on se plaisait à surcharger le titre du Livre de presque tout le contenu de la table des chapitres, on doit admirer sans réserve le joli parti tiré de deux simples culs-de-lampe, l'un de capitales de romain, l'autre de bas de casse d'italique, se fondant avec une parfaite harmonie dans le décor à cartouches du passe-partout qui les contient.

elle-même que par l'élégant parti que le typographe a tiré du texte de deux culs-de-lampe, alternés de romain et d'italique, évoquant comme la silhouette de la vasque d'une des délicieuses fontaines, charme des bassins et des pelouses des palais de la Renaissance.

**160.** Malgré l'inconvénient, pour son emploi dans le Livre, de l'obligation d'un double tirage, la gravure en creux progressa rapidement vers le milieu du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, en raison de la faculté qu'elle donnait aux artistes dessinateurs d'exécuter eux-mêmes leur composition sur une plaque de métal et d'en opérer la morsure à l'eau-forte, méthode autrement plus simple et plus rapide que celle de la taille en relief sur bois. ¶ Un des premiers graveurs à l'eau-forte fut Wæriot, auteur des *Emblèmes* de Georgette de Montenay. Le succès du procédé fut aussi vif qu'instantané, parce qu'il répondait — comme toujours en pareil cas — aux besoins de la Librairie. Mais, il faut bien le dire, ce succès fut en bonne partie l'œuvre de la plus importante firme du siècle, celle des Plantin, à Anvers. □ □ □ □ □ □ □ □

**160<sup>bis</sup> - 160<sup>ter</sup>.** Christophe Plantin était originaire de Tours. Il avait appris la typographie à Caen, puis était venu ensuite à Paris, d'où bientôt il dut s'exiler. ¶ En 1555, il se fixa à Anvers et reçut du roi Philippe II le titre d'*architypographe*. Il avait acquis certaines séries de poinçons de l'atelier de Claude Garamond et Guillaume Le Bé lui grava des caractères dont l'excellent spécimen que nous en donnons permettra d'utiles et intéressantes comparaisons entre ce qu'il tient du type Garamond et ce que lui devra plus tard Philippe Grandjean dans son *romain du roi*. La caractéristique de cette fonte, en effet, est qu'on y remarque autant d'emprunts de tradition que d'innovations pures. Nous les résumerons en observant que dans le romain, la majorité des poinçons du bas de casse est une répétition, avec très peu de variantes, des formes-types de Claude Garamond. La facture des capitales, au contraire, avec l'engraissement marqué de ses pleins, montre une application presque complète du *trait horizontal d'empattement* qu'adoptera en partie Grandjean et qu'unifiera Didot. La réforme de ce dernier est donc là en germe. L'A, l'M, l'N, le P, l'X, le V et l'U sont à peu près les seules lettres conservant l'empattement triangulaire du Jenson-Garamond. ¶ Quant à l'italique qui accompagne ce romain, il nous paraît difficile de se prononcer sur son authenticité d'époque, d'abord pour être presque contemporain du chef-d'œuvre exécuté pour François I<sup>er</sup>, il y a lieu d'être surpris de n'en plus trouver forme. Au contraire, il supporte fort bien le rapprochement avec les italiques de Grandjean et de





160. LA GRAVURE EN CREUX. — 1574. Frontispice d'un livre de l'officine Plantinienne. (B.B.-A.)

**E**tant donné la révolution opérée dans la technique de l'illustration et de l'ornementation du Livre par les procédés de gravure en creux (taille-douce ou eau-forte), nous devons en faire état ici, ne fût-ce que pour marquer la naissance du premier rameau de l'arbre, aujourd'hui si touffu, des procédés d'impression.

La seconde impression de Plantin, également de *Flores de L. Anneo Seneca, traduzidas de Latin en Juan Martin Cordero Valenciano, y dirigidas al muy Lopez. En Anvers, En Casa de Christoforo Plantino, 1555.*

Voici ce que M. Rooses dit de cet ouvrage : " *Les Flores de Seneca* date du 9 août 1555. Ce jour, *Plaires reliés* à Martin Nutius, à 5 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> sous la pièce ". Il que les reliures de ces cinq volumes sortaient égaleme

Un exemplaire de ce livre habillé d'une ravissant connue des bibliophiles. On en trouve une reprodu *A collection of facsimiles from examples of historic* Londres 1889, N° 50 (34) avec la description suiv resque binding, sixteenth century... bound for L. I 1555 " (N° 1390 du catalogue). *E. Hannover, Kun.* Copenhague 1907, N° 39 (p. 58) en donne égaleme

Cet exemplaire, reproduit parmi les planches l de la grande bibliothèque anglaise *The Hamilton Pa* Beckford (N° 2126 du catalogue de la vente, Lond veau brun avec dorures. Les ornements de cette cc

160<sup>bis</sup>. L'OFFICINE PLANTINIENNE. — Le caractère de Guillaume Le Bé, d'après l'album publié pour le quatrième centenaire de Christophe Plantin, par le Musée du Livre de Bruxelles.

**D** C'est une nouvelle bonne fortune, en cette fin de chapitre sur « l'Œuvre française de la Renaissance », de pouvoir profiter de la récente publication bruxelloise pour authentifier à son tour le romain de Le Bé et marquer sa place entre ceux de Garamond et de Grandjean.



Fournier, c'est-à-dire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (voir fig. 32, 206, 208, 219, 221). M Christophe Plantin possédait deux succursales, à Leyde et à Paris; sa maison d'Anvers comptait, à elle seule, 17 presses en activité. A sa mort, ce dernier établissement échut à sa seconde fille, mariée à Jean Moret, dit Moretus, et ses descendants continuèrent ses travaux jusqu'au moment où la maison fut transformée en musée typographique. M Les frontispices au burin de l'officine Plantinienne donnèrent le ton et inaugurèrent le règne du passe-partout, désormais sans contrainte, puisqu'il ne participait plus au serage du mobile typographique. Sa mode s'étendit à tout le XVIII<sup>e</sup>

## **AU PRUDENT SENAT ET PEUPLE D'ANVERS, CHRISTOPHLE PLANTIN.**

160<sup>ter</sup>. L'OFFICINE PLANTINIENNE. — Capitales du romain de Guillaume Le Bé.

siècle, provoquant un engouement qui dure encore. M L'école d'illustration que constitua l'*officina Plantiniana* compta les meilleurs graveurs au burin des Pays-Bas; ses frontispices, chargés et lourdement échafaudés, s'éloignaient de l'ancienne typographie à compartiments et des premiers titres à axe central; mais ils répondaient à ce besoin d'*architecturer* tout décor, qui fut le thème favori des compositions de la Renaissance. La gravure en relief se perdit peu à peu dans les œuvres d'artistes, se réduisit à quelques grossières vignettes et resta confinée dans les *canards*, pièces populaires débitées à vil prix. ■■



## ÉVOLUTION de la Lettre d'Imprimerie.



C

L'ŒUVRE FRANÇAISE  
du XVII<sup>e</sup> siècle.



**L**E XVII<sup>e</sup> SIÈCLE. ¶ Nous entrons dans la période des conflits religieux provoqués par la Réforme, qui eut une sérieuse répercussion dans l'Imprimerie. Celle-ci s'industrialise sous l'action des compagnies d'édition et des grandes firmes comme celle de Plantin, laquelle prend la tête de « l'imagerie sur cuivre » et parvient à imposer « sa passion architecturale » aussi bien que le « mysticisme de ses frontispices » à la librairie de tous les pays latins et même teutons. ¶ La littérature s'est modifiée à son tour, et « malheureusement si les « libraires n'ont plus la bride sur le cou, ils y ont la corde, objecte « Henri Bouchot, car on les pend et on les brûle à la moindre infraction aux bienséances politiques et religieuses ». Sous un tel régime, que peut-on éditer en dehors des ouvrages de théologie ou de piété, dont la taille-douce est le décor quasi-officiel ? Les applications du *mobile* typographique restent donc stationnaires. □ □ □ □ □ □ □ □

**161.** Dès lors, quel réconfort n'est-ce pas de découvrir, dans une période ainsi troublée, un milieu où l'on travaille avec calme et où le romain et l'italique de Garamond concourent à l'exécution d'une œuvre de si belle allure et d'autant de distinction que le titre de cette édition espagnole du *Don Quichotte* ! ¶ Comme dans le frontispice italien fig. 158, la forme rectangulaire est maintenue sur toute la surface par la répartition des lignes pleines ; néanmoins, dans la partie supérieure, la forme idéale

**D**e Nous avons grand plaisir à placer en tête de la production du XVII<sup>e</sup> siècle cette page d'une très grande pureté de style, qui marque l'apogée de l'art typographique espagnol. Sa noblesse rappelle le pompeux décor Louis XIV, mais son principal mérite est de ne comporter aucune faute de technique. ☞

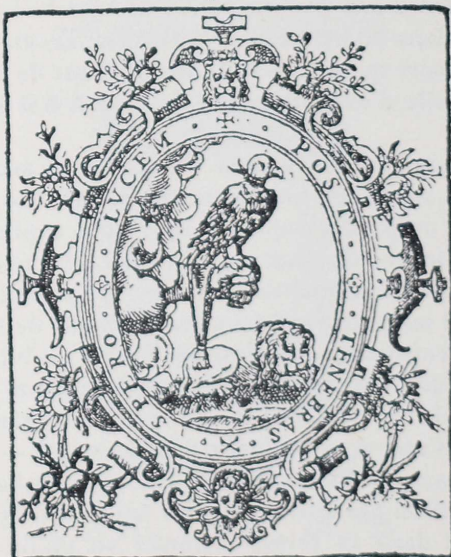


# EL INGENIOSO HIDALGO DON QUI- XOTE DE LA MANCHA,

*Compuesto por Miguel de Cervantes  
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE BETAR;  
Marques de Gibrালেon, Conde de Benalcaçar, y Bañar-  
res, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de  
las villas de Capilla, Curiel, y  
Burguillos.

Año,



1605.

CON PRIVILEGIO,  
EN MADRID, Por Juan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.



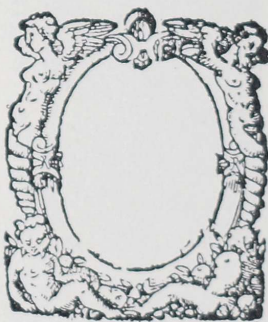


seule désignation d'une imprimerie imaginaire, subterfuge dont on usait pour braver les foudres de l'autorité tout en restant dans la formule habituelle du frontispice. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

# LES TRAGIQUES



DONNEZ AV PVBLC PAR  
le larcin de Promethee.



AU DEZERT,  
PAR L. B. D. D.

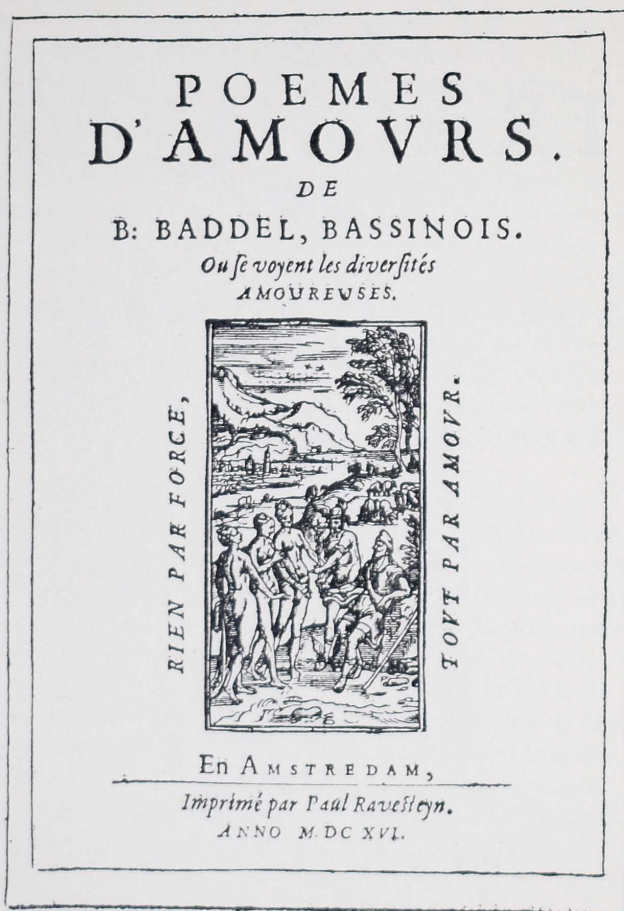
---

M. DC. XVI.









162. LES TYPES GARAMOND. — 1616. Titre avec désignation d'une imprimerie imaginaire.

**D** En France, la formule à axe central est définitivement entrée dans la pratique et les caractères Garamond y font merveille. Souvent, par exemple, et comme signe des temps, les titres d'ouvrages paraissent sans nom d'auteur ni d'imprimeur. ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

**163.** La Hollande profitait à ce moment des dissensions qui mettaient en France les partis aux prises, pour se substituer aux



**163** L'IMPRIMERIE EN HOLLANDE. — 1616. Titre d'édition de l'imprimerie de Paul Ravesteyn, à Amsterdam. (Coll. 1. Le Petit.)

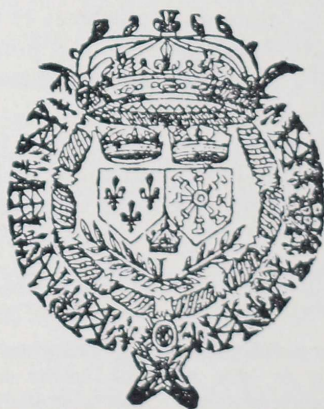
**D** Le double filet maigre encadrant ce titre est une particularité que nous retrouverons tout à l'heure sur la page de Table de la « Gazette » de Renaudot, avec, comme variante, des vignettes aux quatre coins ainsi qu'au centre de chacun des côtés. L'époque Louis-Philippe fera revivre le même encadrement de pages.        



# GAZETTE *D E* FRANCE

ET RELATIONS DE  
toute l'Année  
*DEDIEES AU ROT.*

Par THEOPHRASTE RENAUDOT, Conseiller  
& Medecin de sa Majesté, Maître & Intendant General  
des Bureaux d'Adresse de France.




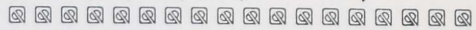
Au Bureau d'Adresse, au grand Coq, rue de la Calandre,  
sortant au marché neuf, pres le Palais à Paris.

---

M. D C. XXXI


*Avec Privilege.*

éditeurs nationaux en s'imprégnant de la technique française. Signalons la forme nouvellement introduite de l'*U* capitale dans la ligne « *amou-reuses* », la particularité de *En* du lieu d'édition et l'orthographe de ce dernier : *Amstredam*. La gravure représente le *Jugement de Paris*. 


**164.** C'est au milieu de la tourmente intellectuelle que l'on connaît, par conséquent en pleine insécurité commerciale, qu'apparaît chez nous le *journalisme* sous la forme du périodique de Théophraste Renaudot : la *Gazette de France*. Au point de vue qui nous intéresse, c'est-à-dire celui de la forme et du rôle technique de la Lettre dans l'interprétation typographique des textes, ce titre permet de constater que nombre de publications modernes envieraient la présentation du premier numéro de leur ancêtre pour la logique de sa confection et l'unité de ses éléments, c'est-à-dire de son style. Le matériel se trouve si bien combiné que le professionnel qui ne serait pas un peu bibliophile, c'est-à-dire dont l'œil n'aurait pas suffisamment d'expertise dans les productions des premiers temps de l'Imprimerie, s'écarterait sûrement de plusieurs siècles s'il entreprenait d'en fixer la date sur le seul aspect de la forme des caractères et de leur disposition ; typographie qui du reste devait faire époque, puisqu'elle est parvenue presque intacte jusqu'à nous. 

**165.** Cette publication, paraissant sous forme de brochure, empruntait les formules du Livre : frontispice, dédicace, etc. ; cela nous vaut la délicieuse page de préface de ce numéro, aussi révélatrice de

**164.** LE PREMIER PÉRIODIQUE FRANÇAIS. —  
1631. Titre un peu réduit de la *Gazette de France*, de Renaudot. (VOIR PAGE 233.)

**D** Ce titre de notre premier périodique fixe vraiment l'interprétation du texte et l'usage de la lettre romaine dans le titre français à axe central. Forces de corps et groupements s'y jouent très heureusement ; et si l'on peut faire quelques réserves sur la répartition de certains « blancs », n'oublions pas que sur ce point l'outillage reste toujours sommaire et qu'interlignes et lingots systématiques ne paraîtront pas de sitôt. 

**165.** LE PREMIER PÉRIODIQUE FRANÇAIS. —  
1631. Dédicace du premier numéro de la *Gazette de France*. (VOIR PAGE 235.)

**D** Poursuivant l'analyse typographique de l'ancêtre de nos périodiques, relevons dans la composition de cette page de dédicace d'abord le bandeau de tête aux armes royales, avec ses génies sonneurs de trompe symbolisant la Publicité naissante ; la ligne AU ROY, en lettres de deux points et ponctuation de corps de bas de casse ; un exemple original de lettrine non habillée et de poinçons d'italique Garamond de la plus audacieuse facture. 

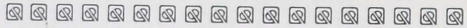





# AV ROY.

**S**IRE,

C'est bien une remarque digne de l'histoire, que deffouz soixante-trois Roys la France, si curieuse de nouveautez, ne se soit point avizee de publier la GaZette ou recueil par chacune semaine des nouvelles tant domestiques qu'estrangeres, à l'exemple des autres Estats & mesme de tous ses voisins. Mais ce ne peut estre sans mystere qu'elle ait attendu pour ce faire le vingt & uniesme an du Regne de Vostre Maiesté celebre par les avantages qu'elle a remportez sur tous ses ennemis, & par la prosperité de ceux qu'il luy a pleu favoriser de sa protection & bien veillance. Jusques icy l'heur & la valeur de Vostre Maiesté (SIRE) ont mis les affaires de ce Royaume à un poinct, qui luy sert de Panegyrique eternal & d'Apologie effective à son premier Ministre. Chacun reconnoissant que Vostre Majesté par ses divins Conseils est plus absolue chez soy, plus chérie de ses alliez, redoutée de ses ennemis, & respectée de tout le monde : bref, s'est acquis plus de gloire au pres & au loin que tous ses de-

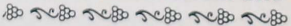
technique que le frontispice qui la précède, lequel nous mit sur la voie de l'échelle des corps obtenue par l'utilisation des séries de lettres de deux points dont nous parlons plus loin. Nous nous trouvons là, pour la première fois, en présence d'un spécimen copieux de l'italique Garamond, imprégné de toute sa saveur primitive et de la haute fantaisie de certains de ses signes, par exemple ses deux formes d'*ſ*, ses deux œils de *z*, ses doubles lettres *et* (3 poinçons), *s* (3 poinçons), l'*u-v* de commencement, l'originalité du *Z* capital coupant par le milieu le mot *GaZette*, le *C* descendant du mot *Chacun*, à la quatorzième ligne, les différences de *ligne* et d'*approche*, d'un si charmant imprévu, et quantité d'autres particularités qui s'offrent pour ainsi dire à chaque mot. 

**166.** Rien ne pouvait nous enchanter davantage que la découverte d'un dessin de lettre fantaisie dans les titres typographiques, avant les collections de Fournier le Jeune. Bien entendu, il ne s'agit ici que d'une taille sur bois; mais, précisément, il est fort intéressant de constater que dans ses multiples adaptations Fournier avait puisé à d'autres sources qu'à l'œuvre des taille-douciers de son époque. Il n'est pas douteux que le dessin des lettres du mot *Gazette* reproduit ici a inspiré le maître graveur du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans le type n° 1 de notre figure **209**, idée reprise récemment dans une imitation italique dénommée *Fournier-le-Jeune*. *ABC*.

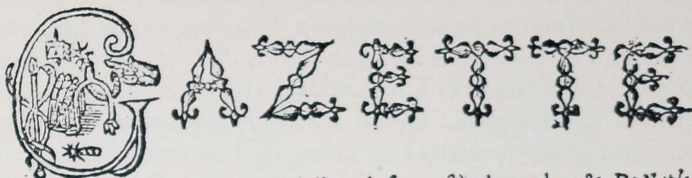
**167.** Voici une table alphabétique qui constituera une documentation précieuse en même temps qu'elle fera la joie de plus d'un de nos modernes ingénieurs en publicité, par son énumération de la variété d'annonceurs qu'avait déjà à servir leur génial ancêtre. 

**168.** De ce qu'au XVII<sup>e</sup> siècle les Pays-Bas furent une succursale de la France dans la production du Livre, il résulta pour ce pays une période particulièrement brillante, où l'intelligence des artistes néerlandais se montra à la hauteur des besoins et sut tirer le plus heureux parti des circonstances qui les

**166.** LE PREMIER PÉRIODIQUE FRANÇAIS. — 1632.  
Titre de départ de la *Gazette* de Renaudot.

**D** Tout l'attrait de cette figure est de montrer un des premiers spécimens de « lettre blanche » dont cent ans plus tard Pierre-Simon Fournier développera le thème. 





**G**ORCE tourbillons de feu melléz de cendres & de pierres vomies & jetées au loing par le trou de la montagne de Somme pres de ceste ville, recommencent à troubler nostre repos & rendent inutile toute l'industrie des Ingenieurs & pionniers que nostre Vice-Roy a envoyez souz la charge du Marquis de Vico pour remedier à ce desordre, & notamment pour donner cours à la grande quantité d'eau qui en est sortie, dont l'odeur enseuflée s'augmentant par la corruption que le séjour luy apporte, est intolerable à tout ce pays.

La miserable mort du Prince de Concha, a venue en prison; cōme je vous ay escrit, a épouvanté plusieurs des principaux de la Noblesse qui se sont absentez de ceste ville fort mal contents, apprehendans pareilles recherches, dont ils se croyoient exempts & privilegiez. Nos soldats Italiens & Espagnols se sont entrepris, & estans venus des parolés aux mains, il en est demeuré quelques vns sur la place de paré & d'autre: dont on ne sçait pas encor le nombre; non plus que le vray motif de leur querelle,

Les Peres Thimothée Perco Sicilien & Jean Thadée di S. Eliseo, Espagnols, (les deux Carmes déchaussez, dōt je vous ay parlé) sont partis pour aler resider en leurs Dioceses, ayans esté consacrez dans l'Eglise de Nostre Dame d'Anima par le Cardinal Spada des le dix-neufiesme du passé: le premier pour Archevesque de Babylone, auquel le *pal-lium* fut decreté au Consistoire tenu le lendemain: le se cond pour Ev-esque d'Hispaan, metropolitaine de Perse.

*De Rome  
le 9. Octob.  
1632.*

Le vingt-neufiesme du mesme mois, le Pape tint Chapelle en celle de Montecavallo, où le Cardinal de Saint Onufre, frere de sa Sainteté chanta la Messe en memoire de son couronnement à pareil jour, auquel on fait recommencer heureusement la dixiesme année de son Pontificat. Elle est alée de là au Chasteau Gandolphe où elle doit séjourner jusques à la feste de Toussaints.

L'Ambassadeur de Savoye n'a pas épargné la poudre à canon aux feux de joye qu'il a faits trois jours durant pour la naissance du fils ainé de son Maistre. Les Ambassadeurs & Cardinaux qui luy sont affectionnez en ont fait de mesme.

Les Galeres de Malthe en ayans pris deux Turquesques chargées de marchandises, mais dénuées de gens, pour ce qu'elles leur donnerent temps de se sauver à terre, ont esté contremandées & retournent à leur port.

favorisaient. ¶ Au reste, la législation française de 1626, si dure envers les imprimeurs ou distributeurs d'ouvrages interdits, avait fait la fortune de nos voisins. ¶ Les conditions du transport des livres ne durent pas être étrangères à la petitesse des formats qui caractérise les éditions hollandaises. Quant à leur typographie, elle suivit et s'adapta les règles françaises au cours de tout le XVII<sup>e</sup> siècle, lequel n'assista à aucune transformation sensationnelle. ¶ C'était facile, les Elzeviers, comme Plantin à Anvers, s'étant rendus acquéreurs de certains caractères lors de l'inventaire de Garamond en 1561, comme ils en achetèrent aussi à Le Bé, son élève. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

**L'**IMPRIMERIE ROYALE DE 1640. ¶ Ce projet, conçu par Louis XIII, enthousiasma également son ministre, qui apporta ses soins éclairés à sa réalisation. Tout d'abord, la préoccupation dominante de Richelieu fut de réunir un personnel de choix. Les publications des Elzeviers, avec leurs frontispices en taille-douce, qui l'émerveillaient, fixèrent son but, et c'est d'elles qu'il s'inspira pour réaliser l'entreprise<sup>(\*)</sup>. Il fit donc écrire à l'ambassadeur de France à La Haye pour s'enquérir de la recette de l'encre employée dans les ateliers hollandais, « où l'on a un secret qui rend la lettre beaucoup plus belle et plus nette », ainsi que de bons compa-

167. LE PREMIER PÉRIODIQUE FRANÇAIS. — 1633. Inventaire des adresses du Bureau de rencontre. (Coll. de M. le duc de la Trémoille.)

¶ Enfin, pour clore cette série d'exemples de la technique typographique déployée par l'imprimeur de la « Gazette », laquelle, avant de devenir politique, avait été l'organe d'un simple bureau de placement, signalons la composition de cette Table alphabétique d'adresses, qui prouve en toute évidence que les compagnons qui l'établirent — concurremment avec les spécimens précédents — étaient maîtres en la pratique de l'« art moderne » de leur temps. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

(\*) Il est bon de placer ici un détail susceptible d'éclaircir les causes qui purent déterminer la conception et la réalisation de cette idée royale par Richelieu. C'est une note de A. Claudin à propos de l'édition d'un ouvrage de l'imprimerie personnelle du cardinal, à Richelieu, en 1653. ¶ « L'imprimerie du château de Richelieu, sur les confins de la Touraine et du Poitou, a été installée aux frais du cardinal de Richelieu, sous la direction de Migon ou Migeon. Les livres qui sortirent de ses presses sont remarquables par la beauté du tirage et surtout par la netteté des caractères, presque microscopiques, au point de pouvoir rivaliser avec les plus belles éditions des Elzeviers. Ces caractères sont tellement jolis que quelques auteurs ont prétendu que la fonte en était en argent. On croit communément qu'ils provenaient de la célèbre fonderie de Jean Jannon, l'éminent imprimeur Sédanais. »



# TABLE DES CHOSES DONT ON peut donner & recevoir aduis au Bureau d'adresse.

**A**  
Abregé des sciences, & briefues methodes de les apprendre.  
Accademias, & personnes qui instruisent la Noblesse en toute sorte d'exercice, Voyez. arts.

Adresses des chemins.  
Aduis pour le reglement & soulagement des pauvres, & pour toutes autres affaires.  
Anatomies & dissections.  
Animaux de toutes sortes, comme Dogues, & autres Chiens, Chats d'Espagne, Singes, &c.  
Antiques, Medallons, vitrines monnoyes.  
Argent à prêter, bailler & recevoir à rente, par correspondance de lettres de change ou autrement, & à changer en autres especes.  
Artifices, inventions, raretés, secrets & curiosités à vendre, ou échanger pour autres secrets.

Arts, Sciences, & exercices à apprendre, comme, Armes, Nauganon, artilerie, Ecriture Mathematiques, langues Françoisé, Latine, Greque, Espagnole, & autres estrangères, jeu de Luth, Danse, & autres disciplines.  
Associations pour negoces.  
Ateliers.  
Aumôles à faire & recevoir sur bôis certificats.

**B**  
Baccalaureats, & autres degres à obtenir.  
Bains, estuës, douche.  
Banques, Banquiers, & Agents en Cour de Rome.

Baillimens à donner à faire ou entreprendre, & tous leurs matieres, comme Ardoise, Bardeaux, Brique, Chaux, Ciment, Pierre, Poutres, Sable, Soliveaux, Tuille, menuiserie Ferrure, &c. ou le trouuer à bon coût, Barreaux & autres vaissaux à vendre, acheter, louer, & de renouy.  
Benefices à permuter ou donner à pension.  
Bibliothèques.

Bled de toute sorte à vendre, & acheter couvité & aux champs.  
Boruf, Vaches, Brebis, A beilles, & autres aménagements des champs.  
Bouquets & fleurs en tous ses saisons.  
Bouquets sous des vestes : & franchises.

**C**  
Carrosses, Coches, Litières, Charrettes, Chaux, Mulets, & autres bestes de ferme à vendre, acheter, louer & de renouy.  
Chambres vuides & garnies & meubles à louer.  
Clercs de mestiers.  
Commisfions à exercer.  
Compagnie à voyager.  
Compagnons & apprentis de boutiques & mestiers, à placer.  
Conditions de toutes sortes, comme Aumônes, & Chappellans, Ecrivains, Pages, Gentils-hommes fuzians.

Secrétaires.  
Maitres d'Hotel.  
Intendants.  
Gouverneurs, & Precepteurs d'Enfants.  
Lecteurs & Interpretes.  
Solliciteurs, au Parlement, Conseil, &c.  
Clercs & copistes.  
Valets de chambre.  
Trompettes, Tambours, Fifres.

Fauconniers.  
Sommeliers.  
Blanchisseurs.  
Fructiers & Confreres.

Caroffiers.  
Poffillons.  
Palefreniers.  
Jardiniers.  
Postiers.  
Gonçierges.  
Laquais.  
Aides de cuisine, & autres.

Confultations pour malades, & pour affaires.  
Cours, leçons, disputes, conférences, & autres actes en Theologie, Medecine, Droit, philosophie & humanites : Regens de classes.  
Cuillerie, & levée de fruits, & provision de vaisselle à faire en gros ou en detail.

**D**  
Distillation & autres preparacions de remèdes Chymiques & dispensacions de compositions celebres, & leur prix.  
Droits liquides & lingexs à pourfuir, faire priver & composer.  
Dieux & pöpes funebres à faire, & entreprendre.

**E**  
Eaux de Spa, & autres medicinales.  
Echange & nuieres à pêcher, & marais à desfricher.  
Etudes & pratiques de Procureurs & Notaires à vendre, & acheter.  
Experiences de la Medecine, agriculture, & autres.

**F**  
Facteurs de Marchands, & messagers.  
Fermes Fiefs, Terres Seigneuriales, & autres à prendre, & bailler à loyer ou à vendre, & échanger.  
Festins, noces, & autres banquets à faire & entreprendre, Gibier & denrées de toutes sortes.

**G**  
Aides de malades, & d'accouchées : Matrones & sages femmes expertes.  
Gazette de nouvelles estrangeres, & prix des marchandises.  
Genealogies.  
Gens cautionnez à employer au negoce : & autres à enuoyer promptement pour affaires, à pied ou à cheval.

**H**  
Habits, & ameublements à vendre, & louer.  
Hirats.  
Héritages à vendre, acheter, louer & échanger.  
Huissiers & Sergens allans aux champs, exploiter es mesmes lieux où on à affaire.

**I**  
Images, figures, Tableaux, pourtraitures & Taille douce.  
Instruments de musique, & autres parties de mathematiques : & meubles cuneux.  
Inventaires & ventes publiques.

**L**  
Logis, jours & heures des Messagers, lettres & hardes à leur faire tenir.  
Lieres rares & manuscrites.

**M**  
Machines, modelier, & arifices, comme Moulins de nouvelle invention, mouvements hydrauliques & autres autochates, maisons à louer, vendre acheter & échanger en ville aux faux-bourgs, & aux champs, maitres qui cherchent des apprentis & compagnons, maitres de lettres & de chefs-d'œuvres de tous arts, & mestiers.

Malades, leurs remèdes : lieux, personnes, meubles, & alimens propres à les traicter.  
Manœuvres.  
Marbre, jaspé, Porphyre.  
Marchandises estoüées, & meubles de toutes sortes, à vendre acheter & harder.  
Mariages.  
Marée & ce qui en dépend.  
memoire qu'on voudra laisser à la posterité de quelque chose.  
Metaux, mineraux, & ce qui en dépend.  
Metayers, colons ou fermiers.  
Meubles precieux & pieces de Cabinet.  
Modas nouvelles.  
Moulins à eau & à vent.

**N**  
Oms & demeures de toutes les personnes de consideration comme des Princes, & Officiers de la Couronne, des Cours souveraines, & subalternes, de la maison du Roy, estans en quartier on n'y estans point : des Theologiens, Medecins, & Advocats fameux, & de toutes autres personnes de reputation, & qui excellent en leur art, & profession : & accers vers eux.  
Nouvelles qu'on voudra apprendre : & communication qu'on voudra avoir avec personnes dont on a le secret la demeure.

**O**  
Oculistes & Operateurs.  
Offices à louer, vendre, acheter, échanger & faire exercer.  
Oyleaux de proye, & autres de toutes sortes, comme, Agles, Eperviers, Faucons, Poulx de barbare, Fuzans, Rossignols, & autres.

**P**  
Papier, de la Chine, jupé & de toutes façons.  
Paroisses, Villages, Villes, Elegbons, Prefidiaux, Baillages, Seneschaufleries, & autres juridictions, de ce Royaume.  
Pensions, & demy-pensions à tous prix.  
Pierres, Bagues, joyaux & Orfèverie.  
Plan d'arbres, Arbristesaux, Herbes, Fleurs, Graines, & Orignons rares.  
Poëtes & relas.

**Q**  
Questions à résoudre.  
**R**  
Receptes à faire & bailler.  
Recouurer ce qui est égaré.  
Rentes sur le Roy, l'Hotel de ville, & les particuliers à vendre acheter, & échanger.  
Rouliers, Voituriers, Cochers, Bateliers.

**S**  
Soldats à carrouler pour le service du Roy.  
**T**  
Tapus, Tapusfens de haute lice, cuir doré & autres.  
**V**  
Vaux de Religion, & les conditions pour y entrer.  
**Y**  
Yocrais, malouise, vins excellent &c.

**T**  
Tous mds personnes, places en diverses conditions : Et quatre fois par an, depuis son établissement, ont travaillé dans nostre Bureau, l'adresse de des commodités, conuenies en ceste Table, les services, & l'on en fait encore à cette imploration, apres l'ame de terre, Et la passion que c'est à la vogue du peuple.

gnons imprimeurs « qui seraient peut-être bien aises de venir gagner mieux leur vie par deçà », c'est-à-dire en venant former l'équipe de l'Imprimerie royale qu'il se propose de créer. La lettre du surintendant Sublet des Noyers, à laquelle nous empruntons ces citations, fixait même la composition de cette équipe : « quatre pressiers et quatre compositeurs et entre eux si l'on pourra en avoir un qui sache faire cette encre » ; et l'on « voulait traiter au plus tôt avec eux pour les frais de leur voyage et pour leur entretienement comme entre particuliers ». Cette demande est du 16 juin 1640 ; le 17 novembre suivant, soit cinq mois après, les ouvriers étaient installés au Louvre et le cardinal leur faisait sa première visite. ¶ Parmi les imprimeurs parisiens, un ancien syndic de la corporation en 1602, qui depuis avait été le chef et l'âme de la puissante compagnie d'imprimeurs-libraires qui montrèrent une si grande activité au début du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, Sébastien Cramoisy, lequel en outre avait été échevin de Paris et tenait boutique à son compte dans la rue Saint-Jacques, fut le maître à qui Richelieu confia, en 1640, la direction de l'Imprimerie royale, dont les ateliers occupaient, dans les bâtiments du Louvre, une série d'appartements en enfilade d'une installation sans rivale. ¶ C'est, bien entendu, le matériel typographique créé par François I<sup>er</sup> en 1539 qui forma le premier fonds de l'installation de Louis XIII. On débuta par l'*Imitation de Jésus-Christ*, un bel in-f<sup>o</sup> imprimé avec les types de Garamond, mais dont l'exécution n'approchait pas encore de la perfection des elzéviens. ¶ Le successeur de Cramoisy à la direction de l'Imprimerie royale fut Antoine Vitré, imprimeur-libraire, l'un des personnages les plus considérables de son temps, syndic de sa corporation lors de l'avènement de Louis XIV. Il accentua encore dans le Livre l'allure solennelle inaugurée au début du règne de Louis XIII. Le poste lui fut confié par Colbert en compensation des déboires qu'il avait éprouvés dans l'édition d'une bible polyglotte au sujet de laquelle il s'était entremis pour le roi dans l'acquisition de matrices orientales. Depuis 1621 il était imprimeur royal pour les langues orientales et il avait publié le premier ouvrage syriaque tenté à Paris. Au cours des embarras multiples que lui suscita l'exécution de sa bible, il continuait d'imprimer chez lui des ouvrages arabes, turcs et persans. Il mourut, du reste, peu après sa nomination. Le désordre qui s'ensuivit fit qu'en quelques années l'établissement royal engloutit près de 400.000 livres



DISCOURS  
DE LA METHODE

Pour bien conduire la raison, & chercher  
la verité dans les sciences.

Plus

LA DIOPTRIQUE.

LES METEORES.

ET

LA GEOMETRIE.

*Qui sont des essais de cete METHODE.*



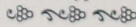
A L E Y D E

De l'Imprimerie de J A N M A I R E

C I O C X X V J I.

*Avec Privilège.*

168. LES TYPES GARAMOND EN HOLLANDE. — 1637. Titre de la première édition du célèbre ouvrage de Descartes. (Coll. H. Masson.)

**D** Les rigueurs de la censure, en faisant émigrer en Hollande l'impression d'une bonne partie des ouvrages français, provoquèrent également la nécessité d'y importer les types de Garamond, lesquels, dans un emploi identique, rencontrèrent le même succès. 

pour la production d'une soixantaine de volumes sans valeur notable.  
 Louis XIII avait aussi encouragé les essais de Pierre Moreau qui,

# CINNA

O V

## LA CLEMENCE D'AVGVSTE

### TRAGEDIE.

Horat. — *cui lecta potenter erit res  
 Nec facundia deferet hunc, nec lucidus ordo.*



*Imprimé à Rouen aux despens de l'Auteur, & se vendent.*

A. PARIS,  
 Chez TOVSSAINCT QVINET, au Palais, sous  
 la montée de la Cour des Aydes.

M. DC. XLIII.  
 AVEC PRIVILEGE DV ROY.

169. LES TYPES GARAMOND EN FRANCE. — 1643. Titre de l'édition originale de la tragédie de *Cinna*. Typographie rouennaise. (Coll. J. Le Petit.)

**D** Les caractères Garamond sont arrivés au point culminant de leur vogue et leur échelle de corps présente une gamme régulière atteignant aux plus gros corps gravés alors.

en 1640, grava et présenta quatre sortes d'écritures qui n'eurent qu'un succès éphémère dans le texte du Livre, auquel on les destinait.



169. Nous ne laisserons pas se clore l'époque de Louis XIII sans compléter notre série de spécimens par quelques exemples marquant

LE  
MENTEVR.  
COMEDIE.



*Imprimé à Rouen, & se vend*

A PARIS,

Chez	{	ANTOINE DE SOMMAVILLE,	}	Au Palais
		en la Galerie des Merciers,		
		à l'Escu de France.		
		ET		
	{	AUGUSTIN COVRBB, en la mesme	}	
		Galerie, à la Palme.		

M. DC. XLIV.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

170. LES TYPES GARAMOND EN FRANCE. — 1644. Titre de l'édition originale du *Menteur*, de Pierre Corneille. (*Lib. Larousse.*)

**D**L'art de disposer un titre est à l'état de maîtrise chez les typographes français; les compagnons rouennais de 1644 prouvent à ceux d'aujourd'hui qu'ils ne manquaient pas de ressources pour « tourner » habilement et élégamment une difficulté comme celle que présentait ici la mise en valeur d'une double firme. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

le développement donné sous son règne — où l'Imprimerie avait été particulièrement en honneur — à la gravure des types célèbres de

Garamond. S'il y eut des manifestations d'élégance dans la disposition


L'ILLUSTRE  
THEATRE  
DE  
MONS<sup>r</sup> CORNEILLE.








A LEYDEN,

M D C XLIV.

171. LE GARAMOND DANS L'ÉDITION ELZÉVIRIENNE. — 1644. Titre du recueil des Œuvres de Corneille. (Coll. Ed. Rouveyre.)

**D**es types Garamond, adoptés et perpétués dans les éditions des Elzeviers, devinrent tellement le propre de cette célèbre firme qu'ils se fondirent avec elle et que, lors de leur reprise au XIX<sup>e</sup> siècle, on ne trouva pas pour les désigner d'appellation plus appropriée que celle d'« Elzéviros ». L'édition elzévirienne se distinguait par son petit format, la netteté de ses caractères et un ensemble typographique parfait. 

et l'ordonnance des textes, nous constatons parfois — comme dans ce titre de l'imprimerie rouennaise — de lourds paquets compacts, sans réserve de blancs, se substituant à la pratique du cul-de-lampe et n'ayant plus de remarquable que l'admirable forme du caractère Garamond. On cherche aussi à s'expliquer le choix du bandeau de feuillages, bien plutôt tête de chapitre que fleuron de frontispice. 

**170.** Le titre de l'édition originale du *Menteur*, de Pierre Corneille, offre un exemple de l'habitude qu'on avait à l'époque d'accolader l'énumération des firmes associées pour l'édition des œuvres d'un auteur à succès ; on jouait ainsi typographiquement avec le texte pour combiner une disposition décorative et l'audace — comme toujours — se voyait couronner de réussite. Sur le thème des firmes accolées s'exécutaient des variations de la plus parfaite originalité.    

**171.** Ainsi qu'on l'a souvent remarqué, en employant les types Garamond, la gravure de Jacques Sanlecque, de Guillaume Le Bé, les papiers d'Angoulême, les Elzeviers se sont classés comme des éditeurs français. Commerçants habiles, et dès lors d'une extrême



prudence, ils surent se tenir en garde contre les sévérités de la censure française, n'hésitant pas, à l'occasion, à supprimer leur marque de leurs ouvrages et à faire circuler ceux-ci sous le couvert de l'anonymat. Ils publièrent, dans leur format si commode et d'une typographie aussi lisible que correcte, tous les chefs-d'œuvre de la littérature classique. Ils réunirent notamment les pièces du grand Corneille en un recueil spécial, devenu d'une extrême rareté, sous le titre que reproduit notre spécimen. ■ Après l'in-folio et l'in-quarto gothiques, Alde Manuce avait mis à la mode l'in-octavo ; les Elzeviers modifièrent à leur tour ces pliages de la feuille in-plano, en vue de réduire encore la dimension des volumes suivant les commodités et nécessités de la librairie de l'époque, et inaugurèrent les formats in-seize et in-vingt-quatre. ■■

**172.** Le titre du *Pastissier françois* n'a rien de transcendant ; du reste, sa destination spéciale ne réclamait pas un chef-d'œuvre. Cet ouvrage ne représente pas autre chose que la bonne édition commerciale destinée à trôner à

## L E PASTISSIER FRANÇOIS.

Où est enseigné la maniere de  
faire toute sorte de Pâtisserie,  
tres-utile à toute sorte  
de personnes.

E N S E M B L E

*Le moyen d'aprestez toutes sortes d'aufs  
pour les jours maigres, & autres,  
en plus de soixante façons.*



A AMSTERDAM,

Chez Louys & Daniel Elzevier.

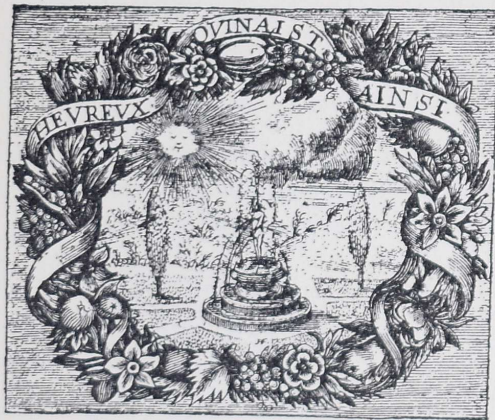
A. M. DC. LV.

**172.** LE GARAMOND DANS L'ÉDITION ELZÉVIRIENNE.  
— 1655. Titre d'un elzevier des plus rares.

■ Si les ouvrages édités par la dynastie des Elzeviers, tant de Leyde, d'Amsterdam, de La Haye que d'Utrecht, furent très nombreux, ce ne sont pas ceux d'une réelle importance littéraire qui priment aujourd'hui dans les collections. Celui-ci, par exemple, que ne signale ni sa technique ni sa littérature, atteint en vente des prix fabuleux par sa seule rareté.

l'office, et personne, à son apparition, n'eût pu supposer que, par le fait de sa rareté, il parviendrait un jour à occuper la première place

# LE ROMANT COMIQUE



A PARIS,

Chez TOUSSAINT QUINET,  
au Palais sous la montée de la  
Cour des Aydes.

M. DC. LI.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

173. LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1651. Titre de la première édition du *Roman comique*.

**D** Ce titre, portant la marque de l'éditeur Quinet, en taille-douce, présente un des meilleurs aspects que revêtira le titre-frontispice sous le règne de Louis XIV.

dans les 1787 volumes que réunit la collection elzévirienne considérée actuellement comme la plus complète. La réduction de leur format contraignit les Elzeviers à graver des caractères étroits et serrés *d'approche*, tout en conservant la forme-type de chaque lettre. C'est ce qu'on peut observer dans la plupart des corps du titre dont nous nous occupons, et notamment dans l'italique. ☐

173. « Le règne de  
« Louis XIV, dit Henri  
« Bouchot, vit l'apogée de  
« la gravure au burin, mais  
« non point de l'imprime-  
« rie ni de l'illustration.  
« Sans doute il serait pué-  
« ril de prétendre que la  
« typographie n'avait fait  
« aucun progrès matériel;  
« il y en avait eu, comme  
« nous le dirons, et dans la  
« gravure et dans la com-  
« position; on opérait plus  
« vite parce que les pres-  
« ses s'étaient perfection-  
« nées. Mais la savante  
« harmonie des vieux im-  
« primeurs, leur goût sûr,



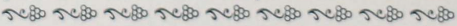
« jusqu'à leurs clichés irréguliers, n'étaient plus là pour former ce tout

LE  
PEDANT  
IOÛE,  
COMEDIE  
*Par M<sup>r</sup> DE CYRANO BERGERAC.*



*A PARIS,*  
Chez CHARLES DE SERCY, au Palais,  
dans la Salle Dauphine, à la Bonne-Foy couronnée.  
M. DC. LIV.  
*Avec Privilège du Roy.*

174. LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1654. Titre du *Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac.

**D** Spécimen curieux d'un titre « réglé » à la façon des éditions du début de l'imprimerie. Il est également intéressant dans le placement des accents, de la ponctuation et de l'emploi de l'F petite capitale au mot FOY. 

« charmant qui est à la précision moderne ce qu'un tableau de Van Eyck  
 « est à la chromolithographie. Sous Louis XIV, les titres se réguli-  
 « sent, et se modèlent sur les gens guindés et perruqués qui les lisent.  
 « L'art tout entier entre dans cette voie de sublimité et de grandeur.  
 « Le peintre Le Brun est l'expression la plus haute de ce faux olympe  
 « où la pose héroïque devient nécessaire pour les mouvements les  
 « plus humbles. Répandue par la gravure, par les Pesne, les Audran,  
 « les Poilly, les Edelinck et cent autres, cette tendance envahit tout,  
 « l'art et l'industrie, la peinture et la tapisserie, l'illustration et la  
 « typographie elle-même. On voit grand, au rebours d'autre temps,  
 « où l'on vit petit et mesquin. Les encadrements du Livre se couvrent  
 « de dieux en perruques, de déesses cuirassées, de Louis XIV en  
 « Apollon, en soleil éclairant le monde. *Nec pluribus impar* n'est pas  
 « la devise d'un seul homme, c'est le cri de marque et de gloire de  
 « tout un peuple, du grand au moindre, du peintre sublime à l'impri-  
 « meur modeste. » ¶ Nous avons tenu à citer tout ce morceau, qui  
 caractérise merveilleusement l'époque que nous étudions et prépare  
 à goûter comme il convient, dans cette page et dans les suivantes, le  
 charme avant-coureur de la typographie du XVIII<sup>e</sup> siècle. □ □ □ □ □ □

**174.** Ce titre du *Pédant joue* offre entre autres originalités celle du soulignement de tout son texte par un trait maigre, suivant la manière usitée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour certaines éditions de luxe. Un trait de même force, à bouts dépassant et se croisant aux coins, l'encadre de près. C'est la preuve que les traditions et les coutumes se perpétuent ou renaissent à intervalles réguliers, et qu'en empruntant ses rajeunissements d'aspect aux sources originelles de l'art typographique, le Livre justifie cette constatation que le *moderne*, c'est-à-dire le *nouveau* de chaque époque, n'est le plus souvent qu'une répétition de formules anciennes se mouvant dans un éternel recommencement. ¶ Le mot JOUÉ, dans la composition duquel entrent ici les lettres I et V, remplissant le rôle du J et de l'U non encore incorporés dans notre alphabet de capitales, est pour nous l'occasion de montrer combien cette incorporation était nécessaire, par le présent exemple du jeu de mots irrespectueux auquel les lettres de remplacement I et V se prêtent en évoquant l'orthographe grecque du mot IOVÉ ou IAVÉ, le Jéhovah biblique ! □



☞ Observons encore la vieille manière de ponctuer les lignes et d'accentuer les lettres, ainsi que l'f petite capitale dans le mot Bonne-foy. ☞

**175.** C'est là — malheureusement avec une forte réduction — une manifestation des plus pompeuses de la typographie Louis XIV. Elle rappelle, par son ordonnance rectangulaire, le style des inscriptions lapidaires. Signalons, au point de vue technique, le parangonage *en tête* des petites capitales du mot *Robert Ballard*, l'M capitale italique de *Majesté* et l'accent apostrophe de la dernière lettre de ce mot. ☞☞☞☞☞☞

**176.** Le rectangle, comme on l'a pu constater maintes fois déjà, inspira de nombreuses dispositions de texte de frontispices. Le retour de vogue dont cette formule bénéficie de nos jours repose donc sur des pratiques très anciennes. Saluons dans la fonte des initiales de ce titre l'apparition de l'U capitale, cette lettre indispensable à la régularité de

L E S  
**P L A I S I R S**  
**D E L I S L E**  
**E N C H A N T É E .**

**C O U R S E D E B A G V E ,**  
Collation ornée de Machines, Comedie  
mellée de Danse & de Musique, Ballet du  
Palais d'Alcine, Feu d'Artifice : Et autres  
Festes galantes & magnifiques ; faites par le  
Roy à Versailles, le 7. May 1664. Et  
continuéés plusieurs autres Iours.



A P A R I S ,  
Chez R O B E R T B A L L A R D , seul Imprimeur  
du Roy pour la Musique.

M. DC. LXIV.

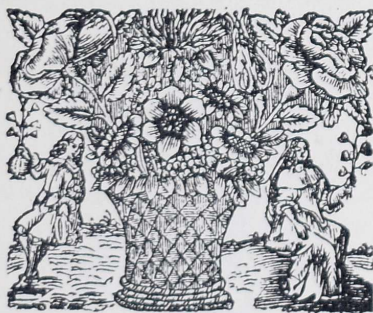
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

**175.** LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1664. Titre de l'imprimeur Robert Ballard. (*Coll. Le Petit.*)

**D** Ce titre, très réduit pour tenir dans notre format, est de conception architecturale ; il se pourrait que Charles Perrault, le maître de l'époque, auteur de la relation de ces fêtes, eût participé à son ordonnance.

l'orthographe et de la prononciation de nombre de mots français.





LES  
OEUVRES  
DE MONSIEUR  
MOLIERE.  
TOME PREMIER.









A PARIS,  
Chez CLAUDE BARBIN, au Palais, sur le  
second Perron de la Sainte Chapelle.

M. D C. LXXIII.  
Avec Privilège du Roy.

176. LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1673. Titre d'une édition des *Œuvres de Molière*, de la célèbre officine Claude Barbin. (Coll. J. Le Petit.)

**D** Voici un nouvel exemple de disposition rectangulaire avec l'apparition de l'U capitale, si nécessaire à l'orthographe de notre langue.    

Remarquons que les *corps* n'en sont pas tous pourvus; dans les petites capitales du mot Claude, on s'est servi de l'*u* bas de casse pour remplacer le *y* habituel.     

177. Dans ce titre relevons la ligne *Du Sieur D<sup>\*\*\*</sup>*, dont la singularité frappe, étant donné que l'allusion de personnalité, transparente de nos jours, devait l'être aussi bien à l'époque. Nous ne nous expliquons pas non plus le renversement des trois astérisques au-dessous de la ligne, à moins qu'ils n'y remplissent l'office de nos points de suspension. Nous avons observé d'autres titres du même ouvrage, ainsi que d'auteurs différents, et nous avons constaté la plus grande variété de position de ces astérisques avant qu'on ne les fixe en ligne de tête; il nous a même été donné de relever, dans quelques frontispices d'œuvres de Le Sage et de Rousseau, l'emploi régulier de deux astérisques seulement. 



**178.** Nous avons plaisir à montrer le bel emploi d'italique Garamond dont il est fait usage dans cette remarquable édition, où les fleurons de Sébastien Leclerc préparent si admirablement la floraison des maîtres vignettistes français de l'époque Louis XV.

**179.** Nous sommes en présence d'une édition des plus étudiée. Nous l'avons choisie précisément comme type de la manière typographique alors en vigueur. D'abord, ce frontispice prend son caractère dans le souci de vedetter chacune des phrases dont il se compose; ce travail est certainement fait avec le plus grand soin et le plus grand art, car il a solutionné habilement plusieurs difficultés que le praticien découvre au premier coup d'œil, et qui résident dans la nécessité d'évaluer la *chasse* du caractère choisi pour la composition de chaque ligne, bien qu'ici on ait eu recours aussi à l'espace-ment des lettres. Mais une telle superposition de lignes forme un *compact* qui amène forcément la confusion, et c'est avec intention que nous lui opposons le titre renaissance **159**, dont les deux culs-de-lampe de romain et d'italique, en même temps qu'ils s'harmonisent admirablement

avec le décor qui les entoure, sont d'une extrême limpidité. Cette critique uniquement à titre de comparaison de manière d'époque; car il va de soi qu'à la date où nous sommes parvenus, la disposition de

# SATIRES

*Du Sieur D* \*\*\*

SECONDE EDITION.



A PARIS,

Chez DENYS THIERRY, rue S.  
Jacques à l'enseigne de la  
Ville de Paris.

M. DC. LXVII.

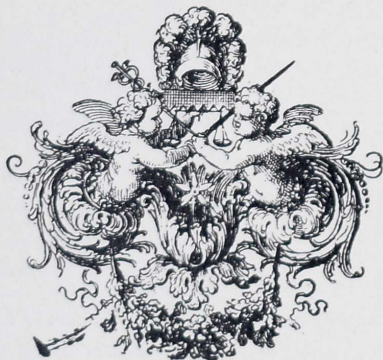
*Avec Privilège du Roy.*

**177.** LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1667. Titre de la seconde édition des *Satires* de Boileau-Despréaux. (Coll. J. Le Petit.)

**N**ous voici revenus encore une fois à l'anonymat des œuvres... pour le public, tout au moins; car le nom des éditeurs ne fait pas défaut comme au siècle précédent, et se couvre même du privilège royal. ❧ ❧ ❧ ❧

ce titre ne pouvait être conçue autrement qu'elle ne l'est. La firme de Mabile-Cramoisy, imprimeur royal, petit-fils et successeur de Sébas-

**J**E laboure un champ plein d'épines  
 Qui ne rapporte fruit ny fleur,  
 Et me sens piquer jusqu'au cœur  
 Par mille pointes assassines.  
 Que mon destin à de malheur !  
 Ce n'est que labeur & douleur.



178. LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1670. Page de la *Promenade de Saint-Germain*, contenant un fleuron de Sébastien Leclerc. (B. B.-A.)

**D** Sébastien Leclerc fut un des artistes de la suite de Callot et d'Abraham Bosse qui travaillèrent de la façon la plus heureuse à l'illustration du Livre et préparèrent la célèbre école des vignettistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

tien Cramoisy à la direction de l'Imprimerie du Louvre, donne à ce sujet la plus entière garantie. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

179. LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1675. Titre d'un livre classique de la firme Sébastien Mabile-Cramoisy.

**D**A ce titre, au libellé interminable, détaillé en une superposition de lignes qui crée la confusion, combien nous préférons la façon simple employée par le compositeur du titre en cartouche figure 159 ! ¶ ¶ ¶ ¶ ¶



# CALLIMACHI CYRENÆI

H Y M N I,  
EPIGRAMMATA ET FRAGMENTA:

*EJUSDEM POËMATIUM  
DE COMA BERENICES*

*A CATULLO VERSUM.*

ACCESSERE ALIA EJUSDEM EPIGRAMMATA QUÆDAM  
nondum in lucem edita; & Fragmenta aliquot in aliis  
editionibus prætermissa.

*Adjecta sunt ad Hymnos vetera Scholia Græca.*

ADJECTUS ET AD CALCEM INDEX VOCABULORUM OMNIUM.

*Cum Notis ANNÆ TANAQUILLI FABRI FILIÆ.*



PARISIIS,

Excudebat SEBASTIANUS MABRE-CRAMOISY, Regis Typo-  
graphus, viâ Jacobæâ, sub Ciconiis.

M. D. C. LXXV.

CUM PRIVILEGIO REGIS CHRISTIANISSIMI.

**180.** De même que nous l'avons vu accompagner le fleuron de Sébastien Leclerc, nous retrouvons, dans cette page de dédicace de l'ouvrage dont nous venons d'analyser le frontispice, l'italique Garamond, rempli d'un charme indéfinissable, accolant une initiale en

VIRO ILLUSTR  
PETRO DANIELI  
H U E T I O

S. P. D.

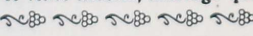
ANNA TANAQUILLI FABRI FILIA.

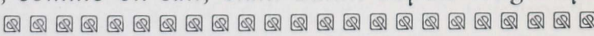


*Q U E M nunc Callimachum  
emitto, VIR ILLUSTRIS,  
eum tu probasti, & inde mihi  
apud alios etiam probatum iri  
certa fides est. Sed, quod vel  
precipuum laudem mereatur, id adhuc non  
præstiti, restat enim ut illum tibi offeram.*

â ij

**180.** LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1675. Dédicace de l'ouvrage précédent.

**D** Ce titre de dédicace montre le mariage de la taille-douce avec le texte mobile, mariage qui va devenir la formule maîtresse dans la décoration du Livre. 

taille-douce, le bois, comme on sait, étant banni depuis longtemps de l'édition de luxe. 

**181.** Nous avons réuni là le titre de la préface du volume précédent avec un paquet de texte, deux bandeaux et un cul-de-lampe



formés à l'aide de vignettes combinées, dont l'emploi était déjà fort répandu. Il était de règle alors de remplacer les mots laissés en



# L E C T O R I

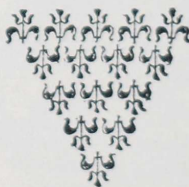
## P R Æ F A T I O.

**N**ULLA dubito, LECTOR, quin Opusculum  
istud omnino diversa hominum judicia experia-  
tur: idèd mihi hæc pauca monendus es, non scilicet  
ne quod à fœmina prodeat, tibi imponi finas,

— *nec sexu spectentur ab isto*

*Quæ ferimus,*

sed ut cùm attentè & sedulò quid in eo præstitum sit



181. LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1675. Spécimen de texte intérieur, de bandes et de cul-de-lampe en vignettes, de la même édition.

**D**C'est une continuation du décor mobile que nous avons déjà vu se manifester dans les titres de Jean Moreau de Troyes (fig. 155). Ces séries de motifs seront développées au siècle suivant par Fournier le Jeune, qui leur confiera un rôle décoratif des plus importants.

blanc dans les textes par un filet; c'est un exemple de ce genre que l'on peut observer dans la citation en italique de cette figure. ☐ ☐ ☐

**182.** Il n'y a aucun rapport sérieux entre le tracé un peu schématique du caractère des deux principales lignes de ce titre et la perfection des types que Fournier le

LA  
DEVINERESSE,  
OU LES FAUX  
ENCHANTEMENS.  
COMEDIE.

*Représentée par la Troupe du Roy*



A PARIS,  
Chez C. BLAGÉART, dans la Cour  
Neuve du Palais, au Dauphin.

M. DC. LXXX.  
AVEC PRIVILEGE DU ROY

**182.** LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1680.  
Titre de l'édition originale de *La Devineresse*, édition de C. Blageart, à Paris.  
(Coll. J. Le Petit.)

**D** Nous découvrons là un deuxième spécimen de lettre fantaisie, cette fois encore non fondue mais xylographiée comme le titre de la « Gazette » de Renaudot.

Jeune va bientôt mettre au jour. Ce trait zig-zag semble plutôt une recherche symbolique pour traduire le caractère sybillin d'une pièce représentée au moment même où la Voisin, la devineresse complice de la marquise de Brinvilliers — dont les agissements inspiraient la susdite pièce — était brûlée vive en place publique.

**183.** Au frontispice **179**, donné pour montrer l'alternance des lignes de capitales et de bas de casse de romain et d'italique caractérisant la manière de l'époque Louis XIV, il nous a paru utile, pour fixer le jugement, d'ajouter cette nouvelle page de l'art de Mabre-Cramoisy, imposante et sévère comme le sujet énoncé. L'ensemble — de même que celui du titre cité — pourrait

**183.** LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1681.  
Frontispice de l'édition *princeps* du *Discours sur l'Histoire universelle* de Bossuet, de l'imprimerie de Sébastien Mabre-Cramoisy.

**D** Voici, malheureusement en réduction, une superbe mise au point du texte d'un frontispice ayant toute la caractéristique du style pompeux de l'art du grand siècle.

être qualifié d'un peu gris. Il était cependant assez difficile d'obvier à ce défaut avec un texte aussi chargé quoique admirablement réparti et proportionné, et où la célèbre marque : *les Deux Cigognes*,



DISCOURS  
SUR  
L'HISTOIRE  
UNIVERSELLE

A MONSIEUR  
LE DAUPHIN:

Pour expliquer la suite de la Religion & les  
changemens des Empires.

PREMIERE PARTIE

Depuis le commencement du Monde jusqu'à l'Empire  
de Charlemagne.

*Par Messire JACQUES BENIGNE BOSSUET, Evêque  
de Condom, Conseiller du Roy en ses Conseils, cy-devant  
Précepteur de Monsieur le DAUPHIN, premier  
Aumônier de Madame la DAUPHINE.*



A PARIS,  
Chez SEBASTIEN MABRE-CRAMOISY, Imprimeur  
du Roy, rue Saint Jacques, aux Cicognes.

---

M. DC. LXXXI.  
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.





**185.** Dans ce titre des *Fables choisies de La Fontaine*, d'une parfaite mise au point, le rapprochement du filet du fleuron armorié en taille-douce contre la ligne *Tome premier* est le fait d'une variation accidentelle du repérage. Nous signalerons, par exemple, aux esprits observateurs, la forme très différente des deux & italiques du groupe cul-de-lampe de tête, et nous les engageons à poursuivre leurs recherches sur les nombreux spécimens que nous avons déjà fait défiler sous leurs yeux; on ne s'imagine pas la riche collection qu'ils pourront réunir! ■■■

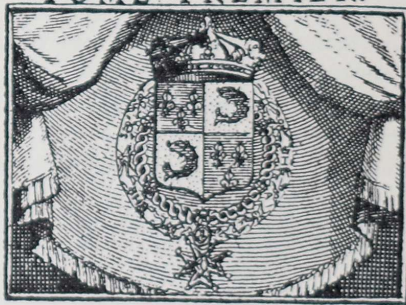
# FABLES

## CHOISIES,

### MISES EN VERS

Par M. DE LA FONTAINE,  
& par luy reveuës, corrigées  
& augmentées.

TOME PREMIER.



**186.** Qui ne se souvient du quasi-scandale que déclenchait à son apparition l'U capitale du caractère Grasset? Après un siècle de règne des types Didot, cela constituait pour l'œil une véritable révolution. Nous sommes heureux d'apporter ici la preuve que le savant artiste parisien ne s'était

A PARIS,  
Chez DENYS THIERRY, rue S. Jacques,  
ET  
CLAUDE BARBIN, au Palais.  
M. DC. LXXVIII.  
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

**185.** LA TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1678. Titre des *Fables* de La Fontaine, de l'édition de Thierry et Barbin. (Coll. J. Le Petit.)

**D**isposition sévère et parfaite. La silhouette ovale du groupe de tête, entre la première ligne et celle de « Tome premier », a beaucoup de caractère et de solidité. La base est régulièrement établie. ~~~~

rendu coupable que d'une *originalité* vieille de deux siècles déjà ; cela prouve une fois de plus qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil et qu'une chose parfaite — à l'imitation du phénix de la fable — renaît toujours avec le privilège de la jeunesse. □□□□□□□□□□□□□□□□

**187.** Il y a une opposition très suggestive entre la forme, le style des caractères respectifs des deux titres des *Voyages du Chevalier Chardin*. En outre de ce que nous a inspiré l'*u* du mot *Journal* — forme que l'on retrouve également dans le petit corps de la ligne « *qui contient* » du titre londonien — l'œil perçoit dans l'ensemble de la fonte de cette première page une sécheresse, une rigidité de trait qui arrivent à faire des lettres du mot VOYAGE, pris au hasard, un type frère des *initiales classiques* Didot (lesquelles n'entrèrent en usage qu'un siècle et demi plus tard), tandis que les caractères de l'édition d'Amsterdam conservent tous la saveur archaïque des premières fontes de Garamond. Complétons ces observations en remarquant qu'au cul-de-lampe si gracieux de l'époque Renaissance succède aujourd'hui le parti pris de lignes alternées de force et de longueur et réparties sur toute la surface de la page. C'est peut-être plus sévère, mais réellement moins élégant. □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

**188-189-190.** A l'Imprimerie du Louvre, dont nous connaissons les débuts, la direction d'Antoine Vitré fut si brève que l'on se plaît généralement à ne pas la relater et à considérer comme le successeur direct de Sébastien Cramoisy, mort en 1669, son petit-fils, Mabre-Cramoisy. Lorsqu'en 1692 l'établissement royal décida la création d'une typographie nouvelle, le directeur en fonctions était un ancien imprimeur-libraire de Lyon, Jean Anisson. Le soin de concevoir les détails de l'œuvre projetée fut confié à l'Académie des Sciences, qui se préparait alors à entreprendre la description des arts, et qui nomma à cet effet trois rapporteurs : Jaugeon, Filleau des Billettes et le Père Sébastien Truchet, carme et mécanicien. Ceux-ci rédigèrent un traité de typographie dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque nationale, n° 9157. M Fournier le Jeune a fait une critique très serrée des travaux de cette commission de savants, qui avait la prétention de résoudre en ses plus minces détails une technique pour laquelle — en gravure de caractères notamment — nul spécialiste ne possédait l'ensemble



des notions nécessaires. Pour aborder et solutionner avec fruit un tel

# JOURNAL

D U

## VOYAGE

D U

CHEVALIER CHARDIN

E N

PERSE & aux Indes Orientales, par la MER  
NOIRE & par la COLCHIDE.

PREMIERE PARTIE,

QUI CONTIENT

Le Voyage de PARIS à ISPAHAN.

186. LA TYPOGRAPHIE EN ANGLETERRE. — 1686. Édition londonienne de la première partie  
du *Journal du Voyage du Chevalier Chardin en Perse*.

**D** De ce titre dilué dont nous ne reproduisons qu'une partie, retenons seulement la forme  
de l'U capitale, démonstration frappante que ce que l'on considéra, il y a quelques années,  
comme une audace de modernisant, n'était en somme qu'un retour à des pratiques d'autrefois.

problème, il fallait la compétence d'un TYPOGRAPHE, personnalité que  
définit si bien Fournier quand il expose en toute simplicité que :

« Celui qui grave ou taille les caractères est un *Graveur*, celui qui les  
 « fond est un *Fondeur*, et celui qui les imprime est un *Imprimeur*;  
 « mais qu'il n'y a que celui qui réunit la science des trois parties que  
 « l'on puisse appeler un *TYPOGRAPHE*. » ¶ La question est d'un tel inté-  
 rêt pour notre étude que nous n'hésitons pas à suivre dans ses déve-  
 loppements notre maître-graveur français du XVIII<sup>e</sup> siècle. ¶ Donc,  
 dit Fournier, pour « la Gravure ou Taille des poinçons et la justifi-  
 « cation des matrices, ils en eurent si peu (de secours) qu'ils furent  
 « obligés de chercher dans leur imagination des principes que la  
 « connaissance de l'art leur refusait; et au lieu d'en rendre la pra-  
 « tique aisée par la simplicité des préceptes, ils ont au contraire sur-  
 « chargé l'art de calculs géométriques inutiles et impraticables. » Et  
 il rappelle que Geoffroy Tory divisait déjà un carré, qu'il accompa-  
 gnait de ronds, qui lui servaient à former les lettres; mais, ajoute-t-il :  
 « M. Jaugeon et ses adjoints ont bien autrement multiplié les êtres.  
 « Ils divisent ce carré en 64 parties, subdivisées chacune en 36 autres;  
 « ce qui forme une somme de 2304 petits carrés pour les capitales  
 « romaines. Les lettres italiques sont figurées par un autre carré,  
 « oblong et penché, ou parallélogramme, qui souffre encore de plus  
 « grandes subdivisions. Que l'on joigne à cela beaucoup de traits  
 « ronds faits au compas, par exemple, 8 pour l'*a*, 11 pour le *g*, autant  
 « pour l'*m*, etc., on sentira combien cette multiplicité de traits sont  
 « inutiles pour former des lettres sur un poinçon d'acier dont l'*vil*,  
 « pour les Caractères les plus en usage dans l'Imprimerie, n'est que  
 « d'une demi-ligne géométrique de grandeur : l'intérieur des lettres  
 « formées par un contrepoinçon est encore plus petit. Pour la seule  
 « taille des *Calibres* que je divise en sept parties assez difficiles à  
 « prendre pour les petits Caractères, on a donné des règles dans une  
 « des planches... où l'on voit  
 « que pour le Calibre on divise  
 « la ligne en deux cents quatre  
 « parties. Ces règles renvoient  
 « à l'idée des infiniment pe-  
 « tits, où l'imagination seule  
 « peut atteindre; ce qui fait  
 « que pour les rendre sensi-  
 « bles par des exemples, on

187. LA TYPOGRAPHIE AUX PAYS-BAS. — 1711. Titre  
 du tome second des *Voyages de Monsieur le Che-  
 valier Chardin*; à Amsterdam, chez Jean Louis  
 De Lorme.

¶ Vingt-cinq années se sont écoulées entre l'im-  
 pression des deux parties du même ouvrage,  
 qui offre, en outre de cette particularité de passer,  
 pour son achèvement, d'un pays dans un autre, celle  
 également typique de changer de format. Spécimen  
 intéressant de mise de ponctuation dans les titres.



# VOYAGES

DE MONSIEUR

## LE CHEVALIER CHARDIN

### EN PERSE,

ET AUTRES LIEUX

### DE L'ORIENT.

TOME SECONDE,

Contenant une Description générale de l'Empire de PERSE; & les Descriptions particulières des Sciences & des Arts, qui y sont en usage; du Gouvernement Politique, Militaire, & Civil, qui s'y observe; & de la Religion que l'on y exerce.

Enrichi d'un grand nombre de belles Figures en Taille-douce, représentant les Antiquitez & les Choses remarquables du Pays.



*G. v. Gouwen fecit*

A AMSTERDAM,  
Chez JEAN LOUIS DE LORME.

M. DCC XI

« dessina des lettres *trois ou quatre cents fois* plus grandes que le même  
« objet ne doit être représenté sur le poinçon pour les Caractères le plus  
« en usage. » ¶ Et avec juste raison il s'exclame : « Comment a-t-on  
« pu rétrécir l'esprit et éteindre le goût, en donnant ainsi des entraves  
« au génie par des règles si confuses et si hasardées ? Faut-il donc tant  
« de carrés pour former un O, qui est rond, et tant de ronds pour for-  
« mer d'autres lettres qui sont carrées ? Et n'auroit-il plus été permis  
« à un artiste de varier la forme des lettres tant en hauteur qu'en lar-  
« geur sous différentes nuances, ainsi que je l'ai fait... ? » Puis, consta-  
« tant l'avortement de ces formules, il conclut : « Le génie ne connoît  
« ni règle ni compas, si ce n'est pour des parties géométriques. Cela  
« prouve que des personnes qui ne connaissent pas un Art, quelque  
« habiles qu'elles soient d'ailleurs, comme l'étoient Messieurs Jau-  
« geon, des Billettes et le Père Sébastien, ne sont pas en état d'en  
« donner des principes. Ces Messieurs auroient pu s'en tenir à une  
« règle qu'ils établissent, qui est de *consulter principalement les yeux,*  
« *juges souverains ;* mais les ayant trouvés *un peu incertains dans leur décision*  
« ils ont proposé d'autres règles. Enfin, s'étant déterminés sur une chose  
« purement de goût, et par conséquent très délicate, ils ont, disent-ils, trouvé  
« une méthode géométrique, par laquelle les ouvriers peuvent exécuter dans la  
« dernière précision les figures des lettres telles qu'ils les ont réglées. » ¶ Cet  
« esprit de multiplication avoit tellement gagné, qu'il s'étoit étendu  
« jusque sur divers instruments aussi inutiles que confusément com-  
« posés, et qui n'ont été inventés que faute de connoître la manière  
« simple et commode avec laquelle nos anciens Maîtres faisoient cer-  
« taines opérations de leur Art. Quelques-uns de ces instruments,  
« que j'ai vû représentés sur les planches, sont, entr'autres, une ma-  
« chine composée de huit ou dix pièces principales, destinée à retenir  
« des lettres pour les fumer sur une chandelle et les imprimer,  
« afin de voir si les matrices étoient bien justifiées, ce qu'on a tou-  
« jours vérifié par de simples instruments connus sous les noms de  
« *Justification* et de *Jeton* ; une autre, composée de vingt-cinq ou trente  
« pièces, destinée à frapper les matrices : trois doigts de la main  
« gauche font l'effet de cette machine, d'une manière simple et com-  
« mode. Une troisième, encore plus compliquée et aussi utile, étoit  
« destinée à la justification des matrices. On a toujours eu des ma-  
« nières si simples de procéder dans ces opérations, que l'ignorance



« seule en a pu faire imaginer de plus difficiles ; aussi n'ont-elles été  
 « d'aucun usage par la suite, et sont-elles restées dans l'oubli. » Il est  
 « à présumer que les Académiciens éclairés qui ont entrepris de  
 « donner la description des Arts, dont plusieurs, déjà publiés, sont

## CHAPITRE PREMIER






### PÉRIODE PRÉLIMINAIRE

Essais d'écriture artificielle faits à Avignon en 1444. —

La découverte de Gutenberg. — La mission de Nicolas Jenson & ce qu'il en advint.

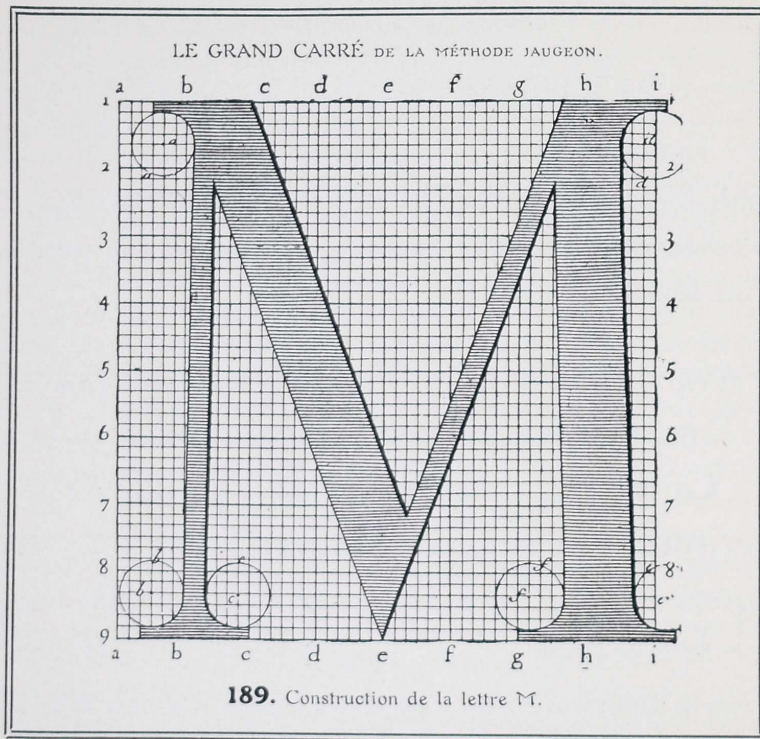
Avant l'introduction à Paris de l'art pratique de l'imprimerie en caractères mobiles, inventé par Gutenberg, des essais de reproduction de l'écriture par des moyens artificiels ou mécaniques avaient été faits en France dès 1444.

**188.** LE CARACTÈRE GRANDJEAN. — 1693. Spécimen des types originaux du caractère de Philippe Grandjean. (*Impr. nat.*)

**D**ans les modifications de détails successivement apportées à l'œuvre de Nicolas Jenson, celles de Philippe Grandjean prennent place directement après celles de Garamond. Nous les avons analysées au n° 14 de l'historique de l'empâttement.     

« décrits d'une manière à leur faire honneur, ne négligeront rien pour  
 « rendre celui de la Typographie digne de la réputation qu'ils se sont  
 « si justement acquise. » » Et Fournier s'empresse de faire suivre ce  
 texte de la note suivante : « M. Grandjean, un des premiers artistes  
 « employé quelque temps après l'établissement de ces règles pour  
 « graver les Caractères de l'Imprimerie royale, s'est arrêté à la

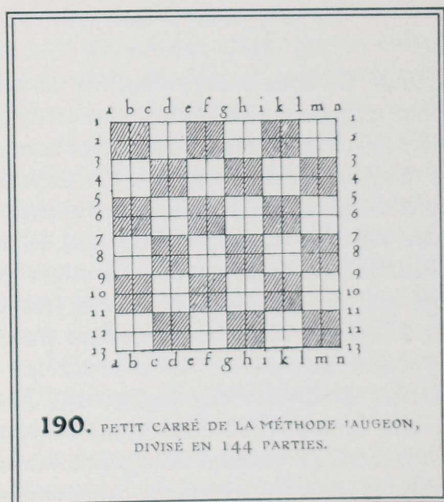
« première, qui est de *consulter les yeux, juges souverains* du goût. Son  
 « travail ne se sent point de la contrainte des autres, à l'exception  
 « seulement de quelques particularités qu'on a données à certaines  
 « lettres, pour distinguer les nouveaux Caractères de cette célèbre  
 « imprimerie. » ¶ Voilà donc les conditions qui présidèrent en 1693



à la création du caractère de Philippe Grandjean, connu également sous le nom de *type de Louis XIV* et plus communément sous celui de *romain du roi*. Grandjean entreprit la gravure de ce caractère en 21 corps. Il se fit aider par Jean Alexandre, son élève; mais l'ensemble ne fut terminé qu'en 1745, par Louis Luce, gendre de Jean Alexandre, qui fournit encore en 1773 une série de caractères romain et italique, dits *types poétiques*, ainsi qu'une collection d'ornements et vignettes.



Les nouveaux types de Grandjean furent dotés de signes spéciaux qui constituèrent la marque distinctive des impressions de l'Imprimerie royale. Ils consistaient dans la doublure du délié de tête des lettres *b d h i j k l*, avec l'ajouté à cette dernière lettre d'un trait latéral médian qui subsiste toujours. Philippe Grandjean conservait chez lui, rue des Postes, toutes les pièces importantes de la fonderie royale. La collection n'en fut transportée au Louvre qu'en 1725.



## ÉVOLUTION de la Lettre d'imprimerie.



D

L'ŒUVRE FRANÇAISE  
du XVIII<sup>e</sup> siècle.



**L**E XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE. ¶ Nous voici à l'aurore du XVIII<sup>e</sup> siècle français, siècle par excellence de l'élégance et du goût, siècle de raffinement, où l'art pénètre toutes les branches somptuaires sous le souffle inspiré de Watteau et de Boucher. En imprimerie, c'est un développement considérable des procédés de reproduction et l'apogée du livre de luxe avec les vignettes d'Eisen et le décor de Choffard dans le *La Fontaine* de l'édition des Fermiers généraux. L'art du Livre est dirigé par des artistes aux talents très distincts, mais qui se complètent. C'est Cochin fils, allégoriste passionné, qui sait donner « une impulsion énorme à l'art d'orner les livres » ; c'est Choffard, aquafortiste et décorateur ingénieux ; Eisen, le maître vignettiste, et Moreau le Jeune, le décorateur délicat, propagateur de ces idéales banderoles de roses d'une grâce inimitable. ¶ Sous l'influence des grandes maisons du siècle précédent, l'organisation professionnelle de l'Imprimerie s'est transformée. « Nous sommes « loin, constate Henri Bouchot, des imprimeurs-tailleurs d'images « exécutant eux-mêmes l'ensemble des opérations de leurs éditions ! « On en est forcément arrivé à la division du travail par spécialités. « La typographie a ses fondeurs de caractères, ses compositeurs, ses « pressiers metteurs en train, ses tireurs de barreau ; avec l'usage de « la gravure en creux, cela se complique des dessinateurs, des graveurs, des imprimeurs en taille-douce », tous métiers différents, concourant néanmoins en commun à l'unique fabrication du Livre. ¶ Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'évolution de la Lettre, que nous étudions spécialement ici, prend un essor merveilleux sous l'inspiration des artistes que nous venons de citer et de la pépinière qu'ils vont former. Dans



l'art de la disposition, les règles se précisent, les formules qu'à plusieurs reprises nous avons laissé soupçonner se coordonnent et l'heure est arrivée de les exposer. ¶ Depuis nos premiers titres-spécimens du xviii<sup>e</sup> siècle, et surtout à partir de celui de la *Gazette de France*, on pouvait s'étonner de la constitution presque subite d'une échelle de corps assez étendue et proportionnée pour permettre la mise en valeur de chaque ligne. L'explication s'en peut donner en quelques mots. L'habitude conservée depuis les manuscrits de commencer le texte d'un livre par une lettre ornée et de répéter cette opération à chacun des chapitres, devint peu à peu d'une complication gênante et coûteuse, surtout quand des chapitres on étendit la mesure à de nombreuses divisions et alinéas, et principalement quand le genre ne comportait pas un tel déploiement d'ornementation. On trouva alors plus approprié l'emploi d'une initiale simple, se plaçant régulièrement à cheval sur deux lignes de texte : d'où le nom de lettre de *deux points* que prirent ces alphabets, dont chaque corps des caractères de labeur fut pourvu. Comme, à cette époque, on comptait déjà jusqu'à 19 grosseurs de lettres, de la *parisienne* au *gros double-canon*, on voit de quelles ressources le typographe disposait pour la composition de ses lignes de titres, à l'établissement desquelles, nous venons de le dire, des règles présidaient. Ces règles, un habile et érudit imprimeur de Saint-Omer, Martin-Dominique Fertel, entreprit de les énoncer en son traité de la *Science pratique de l'Imprimerie* (1723), livre des plus consciencieux et des plus parfaits. Fournier le Jeune, dont la mort nous priva de la troisième partie de son *Manuel*, spécialement réservée à l'*Impression*, tenait en très grande estime l'œuvre de Fertel, et, ainsi qu'il ne craint pas de l'annoncer, c'est en grande partie du travail de cet auteur qu'il devait s'inspirer pour son propre exposé. Du reste, si peu de choses ont vieilli, dans ce traité, des règles classiques de la composition, qu'aujourd'hui encore il serait apte à rendre les plus grands services à ceux qui ignorent les bases de la technique typographique. Nous donnerons une idée de la précision des conseils qu'il renferme en reproduisant textuellement les passages principaux. On aura lieu d'apprécier et de goûter parfois la saveur de la prose de Fertel. Voici d'abord comment, selon lui, on doit procéder à l'établissement d'un titre-frontispice : « Les mots essentiels d'un « titre doivent être du plus gros caractère qu'il y ait dans la page.

« On doit rarement faire deux longues lignes essentielles, un peu  
« voisines, de même grosseur ; si le cas se présente et si la première  
« est de deux points de *Saint-Augustin*, l'autre sera en deux points de  
« *Petit-Romain* ou deux points de *Cicéro*. ¶ On ne doit jamais faire plu-  
« sieurs lignes de lettres de deux points en cul-de-lampe, ni d'autres  
« capitales de même grosseur. ¶ Il ne faut pas faire suivre deux lignes  
« également courtes au commencement d'un titre ; si l'une est courte,  
« l'autre doit être de la largeur de la justification de la page, et de  
« différente grosseur, selon l'espace que l'on peut avoir. ¶ Lorsqu'il  
« arrive trois lignes courtes entre deux longues, toutes de capitales,  
« on doit faire la seconde un peu plus longue et d'un caractère tant  
« soit peu plus gros que les deux autres, afin que la grosseur de la  
« lettre corresponde aux deux lignes longues où sont les deux mots  
« essentiels. ¶ On doit proportionner les blancs aux séparations des  
« différentes périodes, qu'elles soient en cul-de-lampe ou en som-  
« maire. ¶ Les mots qui doivent être d'un caractère plus petit sont  
« ordinairement *la, de, le, sur, avec, contenant, devant, après*, et autres  
« semblables, excepté quand on les joint dans la même ligne d'un  
« mot essentiel, car, pour lors, ils doivent être du même caractère  
« des mots essentiels auxquels ils sont joints. ¶ Quand ils suivent  
« deux noms essentiels de suite, il faut faire le premier de la largeur  
« de la page et le second plus court et d'un moindre caractère. ¶  
« Quand il y a plusieurs périodes qui suivent les mots essentiels et  
« autres lignes de capitales, on doit faire la première de bas de casse  
« de romain et la seconde d'italique, et ainsi alternativement, en  
« observant de les faire de différentes grosseurs de caractères, soit  
« en cul-de-lampe ou en sommaire. Mais, s'il arrive que la dernière  
« ligne de ces mots essentiels en lettres capitales soit de la longueur  
« de la page, on doit faire le commencement du sommaire ou du  
« cul-de-lampe qui les précède de capitales en ligne courte et faire  
« ensuite le reste en sommaire ou en cul-de-lampe de bas de casse ;  
« car de faire deux lignes longues de suite cela n'est pas de règle. » Et cette  
critique : « Il semble à plusieurs ouvriers de mauvais goût que le plus  
« gros caractère dans une première page est toujours le plus agréable  
« à la vue ; car on en voit qui mettent les mots essentiels dans une  
« page in-douze de deux points de Gros-Romain, et je crois qu'ils les  
« mettraient de deux points de Petit-Canon s'ils pouvaient les y faire



« entrer. Cependant, les personnes de bon sens conviendront que  
« cela est ridicule et que, comme il faut de la proportion en toute  
« chose, on doit user d'un caractère gros ou petit, à proportion de la  
« grandeur des pages. » Puis ces remarques : « Il est de règle essen-  
« tielle de faire toujours les premières pages d'un livre plus larges  
« que celles de la matière; et, pour la longueur, elles doivent être  
« aussi longues qu'une page, y compris la ligne du titre courant et  
« celle de la signature d'en bas. ¶ Quand on met *Tome I*, *Tome II*, ou  
« *Première Édition*, etc., on doit placer ces sortes de mots tout à la fin  
« du titre de la première page. On les fait de capitales romaines  
« lorsqu'ils suivent une période de bas de casse d'italique, et de ca-  
« pitales italiques après du romain ou après un titre qui est entière-  
« ment de lettres capitales. ¶ Le *nom* des auteurs doit être toujours de  
« grandes ou de petites capitales du même corps que celles du bas  
« de casse dont on fait leurs *qualités*; et, lorsqu'il arrive que ces *noms*  
« et *qualités d'Auteurs* suivent une période de caractère romain, on  
« doit faire les *noms* de capitales italiques et les *qualités* en bas de  
« casse du même corps. ¶ Pour les *noms* de *Ville* que l'on met ordi-  
« nairement au bas des premières pages, on doit les faire de plus  
« gros caractère que celui qu'on emploiera pour le *nom* du *Libraire*,  
« lequel on peut faire de petites capitales lorsqu'on n'a point de place  
« suffisante pour le faire de grosses capitales. ¶ Immédiatement après  
« le *nom*, l'*enseigne* et la *demeure* du *Libraire*, on doit poser un régle-  
« t de cuivre ou de fonte, un peu plus court que la largeur de la page;  
« ensuite on doit mettre la *date* de l'année de capitales en chiffres  
« romains, en observant de laisser un peu de blanc devant et après  
« ledit régle-  
« t. ¶ Enfin les mots de *Privilège*, d'*Approbation* ou de *Per-  
« mission*, se placent toujours après la *date* de l'année de l'impression  
« du livre, et se font de bas de casse italique et même de lettres ca-  
« pitales lorsqu'on a suffisamment de la place pour faire entrer le  
« tout dans une ligne. » ¶ Et voilà dans toute sa teneur la charte qui  
régit le titre depuis tantôt quatre siècles. Elle subira bien, selon les  
temps, des fluctuations de mode, notamment sous l'influence de  
Didot; mais il ne sera jamais touché au principe fondamental de l'axe  
central avant le retour aux frontispices à compartiments des procédés  
photomécaniques et nos propres études de *jeté* dans notre *Typogra-  
phie des groupes*. ¶ La réglementation établie pour le titre se poursuit

également dans les autres parties du Livre : les *Épîtres dédicatoires*, *Préfaces*, *Avertissements* et *Éloges* ont une marche strictement arrêtée.

« Les *Épîtres dédicatoires*, continue Fertel, se placent immédiatement après la première page du Livre ; elles se font de caractère italique, plus gros que celui dont on fait l'Ouvrage. Le nom de celui à qui on dédie l'Ouvrage doit toujours être en capitales ; et quand un livre est dédié aux *Rois*, *Princes* ou *Seigneurs*, on doit faire les mots de *Majesté*, d'*Altesse*, de *Monseigneur*, etc., aussi de capitales. On doit faire la fin de ces *Épîtres*, qui sont les termes de *Votre très-humble et très-obéissant*, etc., de caractère romain ; et le nom propre de l'*Auteur* de capitales de moindre caractère que celui dont on aura fait le nom du *Patron*, après lequel on doit laisser du blanc à proportion de sa dignité. ¶ On doit faire les *Préfaces* et *Avertissements* d'un caractère romain plus petit que celui des *Épîtres dédicatoires*, et jamais du même corps que celui dont on aura composé le livre ; et si on était contraint de gagner quelques pages, pour avoir la forme complète, il vaudrait mieux dans ce cas les faire d'un moindre caractère pour le distinguer de celui de la matière du Livre. ¶ Ces sortes de pièces se placent toujours immédiatement après les *Épîtres dédicatoires*. ¶ Lorsqu'il y a des *Éloges*, ou autres semblables pièces, que l'on fait à la louange de quelqu'un, on les doit placer après les *Préfaces* et *Avertissements*, lorsqu'on en fait mention, ou bien on les place devant ; ils se font aussi de romain, mais d'un caractère différent de celui des *Préfaces* et de la matière du Livre. ¶ On doit aussi faire en sorte que la première page d'une *Préface*, de même que celle d'une *Épître dédicatoire*, commence toujours par une page impaire. » ¶ A tous ces détails, où se reconnaît la minutie des corporations de métiers d'alors, nous devons en ajouter un dernier — et non le moindre — concernant l'épaisseur des caractères. ¶ Ayant aujourd'hui le point typographique pour base, l'échelle des corps s'établit avec une régularité mathématique ; aussi, aucune incertitude quand on parle d'un *neuf*, d'un *dix*, d'un *douze*, etc., pour désigner un caractère de corps 9 ou de 9 points d'épais-

191. LA TECHNIQUE TYPOGRAPHIQUE AU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE. — 1723. Page de la *Science pratique de l'Imprimerie*, de Fertel.

¶ Cette page est le meilleur commentaire qui puisse être donné de la science typographique du maître à qui nous devons la codification de la technique professionnelle du Livre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est une œuvre de haut style qu'on ne se lasse pas d'admirer. ¶





## P R E F A C E.



Il est surprenant de voir paroître tant d'Instructions pour se perfectionner dans différentes Sciences , & de n'en avoir point encore vû pour celle de l'Imprimerie ; cependant , on doit convenir que sans cet Art , le nombre des Sçavants ne seroit point si grand dans le siècle où nous sommes.

On ne peut donc trop louer l'Auteur de cette belle Science , sans laquelle toutes les autres seroient , pour ainsi dire , inutiles ; puisque c'est par son moyen qu'elles se communiquent , & que sans elle , les plus riches talens demeureroient ensevelis , les recherches les plus curieuses seroient inconnues , & les découvertes les plus heureuses seroient encore ignorées.

J'ai fait des recherches pendant plus de dix années de voyages dans plusieurs Provinces de France , d'Italie

seur, de *corps 10* et de *corps 12*, c'est-à-dire d'un caractère sur 10 et 12 points typographiques; et le technicien est entièrement fixé quand cette désignation se complète du nom de série; par exemple: un *9 didot*, un *10 elzévir*, un *12 grasset*, etc., complément absolument inutile en ces temps, puisqu'il n'existait alors qu'une unique famille de lettres romaines, le type Jenson-Garamond. Les caractères de labeur ne différaient que par la graisse de leur œil et leur *force de corps* correspondant à une épaisseur sans précision de mesure, soumise à aucune obligation et variant selon les habitudes de chaque fondeur. ¶ Pour jeter un peu de lumière sur cette situation, nous donnons ci-dessous un tableau de l'échelle des proportions des caractères en usage à l'avènement du XVIII<sup>e</sup> siècle et, pour comparaison, leur rapport avec la classification de Fournier qui, le premier, les systématisa. ¶ Mais on verra bien vite combien cette concordance est approximative et à quels écarts certaines données peuvent conduire, en prenant simplement comme exemple la proportion indiquée pour le *petit-parangon*, que Fertel fait correspondre à deux *petits-romains* ou à trois *nompareilles*, soit 22 points dans le premier cas et 18 dans le second! Même incertitude pour la proportion de la *philosophie*, qui devrait correspondre au *corps 11*, ou se différencier en tout cas du *cicéro*, etc. Et néanmoins, en donnant à la *parisienne*, à la *nompareille*, à la *mignonne* et au *petit-texte* la proportion de corps des points Fournier, on arrive à certaines concordances qui prouvent théoriquement la justesse de cette base, par exemple dans la force de corps du *cicéro* (deux *nompareilles*) 12 points; du *saint-augustin* (un *petit-texte* et une *nompareille*)  $8 + 6 = 14$  points; de la *palestine* (deux *cicéros*)  $12 + 12 = 24$  points. Mais pour le reste, c'est l'arbitraire, et cette irrégularité se retrouve également dans la façon d'établir la *hauteur d'œil*, dite *hauteur en papier*, qui venait d'être réglementée à 10 lignes  $1/2$  géométriques et pour laquelle Fertel réclame onze lignes. Entendons ses plaintes à ce sujet: « Nous souhaiterions que les caractères ou autres ornements de fonte eussent une telle proportion et si précise, par rapport à la hauteur, qu'ils fussent très

192. LA TECHNIQUE TYPOGRAPHIQUE AU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (suite). — 1723. Frontispice, d'après Fertel.

¶ A l'appui des règles qui doivent présider à la confection d'un titre, voici l'une des applications qu'en donne Fertel dans son traité, pour démontrer la distinction et la mise en valeur des « mots essentiels » et la régularité de l'établissement des blancs entre chaque ligne.



TRAITÉ  
DE LA VÉRITÉ  
D E  
LA RELIGION  
CHRÉTIENNE.

PREMIERE PARTIE.

De l'Existence de Dieu.

*Nouvelle Edition, revue, corrigée, & augmentée d'un grand  
nombre de Notes.*



A B R U G E S,  
Chez JEAN-BAPTISTE MOERMAN, Imprimeur  
& marchand Libraire.

---

M. DCC. XIV.

« scrupuleusement fondus de *onze lignes* de haut. » Et le professeur conclut : « C'est à cette hauteur que nous croyons qu'ils doivent être « déterminés... on épargnerait la peine de mettre des hausses pour « suppléer à l'inégalité de hauteur des différents caractères qu'une « composition est susceptible de réunir. » ¶ Puis, c'est la pauvreté du matériel de blancs qui complique l'irrégularité des forces de corps et oblige le compositeur à faire concorder la hauteur d'un texte avec un nombre déterminé de cadrats du corps de l'ouvrage. Pour établir cette concordance, Fertel recommande, si les cadrats manquent pour les lignes de grosses lettres, de les justifier « avec de « minces réglottes de bois ou des bandes de cartes à jouer ». C'est en raison de cette variabilité des épaisseurs que la hauteur des pages d'un volume se déterminait sur un nombre fixe de lignes du caractère employé. ¶ Rappelons que cette situation durait depuis le commencement de l'Imprimerie ; la hauteur des lettres étant arbitraire, chacun fondait à sa guise. Un détail encore, fourni par l'examen de caractères d'imprimerie trouvés dans la Saône et provenant, assure-t-on, de l'imprimerie de Guillaume Le Roy : les premières lettres métalliques n'avaient pas de *cran*, mais un talus en tête. L'usage du *cran* daterait seulement de Garamond et de Simon de Colines, suivant les types fondus par eux pour Plantin et conservés au musée Moretus. ¶ Revenant à Fertel, nous dirons qu'il traite de tout, commente tout. Le chapitre des *guillemets* lui inspire ces deux notes suggestives :

SC « REMARQUE HISTORIQUE. — Le sieur Moreau, imprimeur du Roi « à Paris, avoit inventé vers l'an 1640, un nouveau caractère qui « approche assez l'écriture à la main, et quoi qu'il ait imprimé « plusieurs livres entiers avec ce caractère, je crois néanmoins que « sa principale idée étoit pour s'en servir particulièrement lorsqu'il « y a deux sortes de *discours* ou *citations* dans le corps d'un ouvrage, « afin de les distinguer avec ce nouveau caractère ; il seroit à souhaiter, pour l'utilité et le bel ornement de l'Imprimerie, que ce dessein « eut été suivi ; mais les grandes dépenses qu'un Imprimeur auroit « été obligé de faire pour avoir un pareil caractère, sur chaque portion de corps de tous les autres caractères qu'il auroit dans « son imprimerie, a été la cause, comme je crois, qu'on ne l'a pas « imité, et qu'on a préféré les *guillemets* au dessein du sieur Moreau. »







N <sup>o</sup> D'ORDRE	NOMS DES CARACTÈRES	LEUR COMPOSITION D'APRÈS DOMINIQUE FERTEL ET LEUR CONCORDANCE EN POINTS SUIVANT LA CLASSIFICATION DE FOURNIER	CLASSIFI- CATION FOURNIE
1	<i>Le Gros Double-Canon.</i>	Aucune indication de composition.	
2	<i>Le Double-Canon . . .</i>	—	56
3	<i>Le Gros-Canon . . . .</i>	—	44
4	<i>Le Trismégiste . . . .</i>	—	36
5	<i>Les Deux - Points de Gros-Romain . . . .</i>	Deux Gros-Romains (38) . . . $19+19=38$	
6	<i>Le Petit-Canon . . . .</i>	Deux Saint-Augustin (28) . . . $14+14=28$	<u>28</u>
7	<i>La Palestine . . . . .</i>	Deux Cicéros (24) . . . . . $12+12=24$	<u>24</u>
8	<i>Le Gros-Parangon . . .</i>	Une Philosophie (12) et un Petit-Romain (11) . . . . . $12+11=23$	22
9	<i>Le Petit-Parangon . . .</i>	Deux Petits-Romains (22) ou trois Nomporeilles (18) . . .	20
10	<i>Le Gros-Romain . . . .</i>	Un Petit-Romain (11) et un Petit-Texte (8) . . . . . $11+8=19$	18
11	<i>Le Saint-Augustin . . .</i>	Un Petit-Texte (8) et une Nomporeille (6) . . . . . $8+6=14$	<u>14</u>
12	<i>Le Cicéro . . . . .</i>	Deux Nomporeilles (12) . . . . $6+6=12$	<u>12</u>
13	<i>La Philosophie . . . . .</i>	Une Mignonne (7) et une Parisienne (5) . . . . . $7+5=12$	11
14	<i>Le Petit-Romain . . . .</i>	Une Nomporeille (6) et une Parisienne (5) . . . . . $6+5=11$	10
15	<i>La Gaillarde . . . . .</i>	Deux Parisiennes (10) . . . . . $5+5=10$	9
16	<i>Le Petit-Texte . . . . .</i>	Aucune indication de composition.	8
17	<i>La Mignonne . . . . .</i>	—	7
18	<i>La Nomporeille . . . . .</i>	—	6
19	<i>La Parisienne ou Sédan- naise (*) . . . . .</i>	—	5

(\*) Ce nom désignait spécialement les caractères microscopiques à la taille desquels s'étaient déjà livrés un certain nombre de graveurs, entre autres Jean Jannon, ancien ouvrier de Robert III Estienne, qui fonda en 1611 une typographie importante à Sedan et grava ou fit graver un petit caractère employé pour la première fois en 1625 dans un *Virgile* en latin, caractère qui devint célèbre sous le nom de « *Petite Sédanaise* ».

« **SC** RÉFLEXION POLITIQUE. — Quoique l'on voye que le dessein du  
 « sieur Moreau n'a point été suivi à cause des grandes dépenses  
 « qu'un maître imprimeur auroit été obligé de faire pour un carac-  
 « tère distingué de ceux qui sont à présent en usage, on voit cepen-  
 « dant encore aujourd'hui quelque chose de semblable<sup>7</sup> parmi les  
 « imprimeurs Anglois, Allemands, Hollandois et même les Fla-  
 « mands, lesquels se servent de trois sortes de caractères dans les  
 « ouvrages où il faut distinguer deux différents passages, ou autres  
 « choses dans la matière générale d'un Livre, ils emploient le carac-  
 « tère italique pour la distinction de l'une, et de la lettre Flamande  
 « pour la distinction de l'autre; certainement ils ont sujet de le faire,  
 « et ils sont bien dédommés de la dépense que les Imprimeurs  
 « François n'ont osé entreprendre, car par ce moyen ils empêchent  
 « l'établissement de quantité de petits compagnons, dont la plupart  
 « ont rendu le profit des ouvrages si modique, qu'ils empêchent les  
 « uns et les autres de renouveler leurs fontes plus souvent; et la  
 « quantité des mauvaises impressions qui paroissent à nos yeux, est  
 « en cela une preuve certaine. » **M** Bien entendu, nous laissons à  
 l'auteur l'entière responsabilité de ses opinions; et si nous appré-  
 cions son bon sens commercial, nous sommes loin de ne pas formu-  
 ler des réserves sur son avis concernant l'effet à obtenir du mélange  
 d'une *bâtarde* ou d'une *ronde*, voire même d'une *gothique hollandaise*  
 aux caractères et aux signes usités pour la distinction des différentes  
 parties du discours. Mais si l'*italique* et les *guillemets* ont jusqu'à  
 présent amplement justifié, consacré leur spécialité d'emploi et suffi  
 à leur rôle, l'observation de Martin-Dominique Fertel n'en reste pas  
 moins d'une très haute portée technique par la juste intuition qui  
 s'y révèle des nécessités qui plus tard, dans la typographie classique  
 de Didot aussi bien que dans les labeurs modernes, motiveront  
 l'ajouté aux deux types courants de mise en valeur des textes : le  
*romain* et l'*italique*, augmentés  
 du jeu des *petites capitales*, d'un  
 quatrième élément non moins  
 indispensable : le *gras*. **M** Enfin,  
 le maître typographe s'étend en  
 longues explications sur l'em-

**193.** LA TECHNIQUE TYPOGRAPHIQUE AU DÉBUT  
 DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (*suite*). — 1723. Frontispice,  
 par Fertel.

**D** Notre maître typographe se tire encore de  
 cette deuxième démonstration, où l'énoncé  
 de la matière du volume occupe une place im-  
 portante d'une évidente difficulté de mise au  
 point, de façon à donner la plus haute idée de  
 son expérience pratique.    



# LA SCIENCE DES PERSONNES DE LA COUR, DE L'ÉPÉE ET DE LA ROBE,

DU SIEUR DE CHEVIGNI,

Dans laquelle, outre les matieres contenues dans les deux Editions précédentes, on trouvera une Instruction plus ample

S U R

LA RELIGION.  
L'ASTRONOMIE.  
LA CHRONOLOGIE.  
LA GEOGRAPHIE.



LA GUERRE.  
LES FORTIFICATIONS.  
LE BLASON.  
LES FABLES.

OUVRAGE TOUT NOUVEAU;

Augmenté dans cette cinquième Edition de divers Traités, & de plusieurs Tables de Chronologie.

*Par H. P. DE LIMIERS, Docteur en Droit.*

TOME PREMIER.



A AMSTERDAM,

Chez L'HONORE' & CHATELAIN, Marchands Libraires,  
rue de nieuwe Breuge.

---

M. D C C. X V I I.

¶ Cette page est la Signature N

ploi des lettres accentuées « qui doivent faciliter à bien prononcer la langue françoise. » Il consacre aussi un paragraphe aux lettres d'abréviations *ā, ē, ō, ñ, q̄, ũ*, ces vieux souvenirs des manuscrits dont l'emploi en typographie n'avait pas complètement disparu. « Ces lettres, » dit-il, sont en usage pour mettre quelquefois les mots en abrégé, « soit dans le latin, soit dans le françois ; par exemple aux mots suivants : *gratiā*, pour *gratiam* ; *visionē*, pour *visionem* ; *cōvertere*, pour *convertere* ; *Dñs*, pour *Dominus* ; *Dñi*, pour *Domini* ; *Dño*, pour *Domino* ; *Deū*, pour *Deum* ; *etiamq̄*, pour *etiamque*, etc. Pour le François : « *châgement* ou *changemēt*, pour *changement* ; *rêplacement* ou *remplacemēt*, pour *remplacement* ; *cōdition* ou *conditiō*, pour *condition*, etc. Toutes ces sortes d'abréviations ne doivent se faire que lorsqu'on est fort gêné pour la correction et dans une grande nécessité. » ¶ Terminons ces extraits par la règle d'emploi de la lettre de *deux points*, que nous avons examiné précédemment. Voici ce que dit notre auteur : « La lettre qui suit immédiatement la *lettre de deux points*, doit être de grande capitale, et le reste du mot de bas de casse, et pour un plus bel ornement, on peut le faire de petites capitales. » ¶ Suffisamment renseignés maintenant sur les règles de la typographie au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous allons pouvoir aborder avec plus de clarté l'examen de notre galerie rétrospective. □

**191.** Après l'attention accordée à l'exposé de doctrine de Dominique Fertel sur la façon de pratiquer la typographie, rien ne semble plus intéressant que de le juger à l'œuvre, d'observer comment il appliquait ses règles ; et c'est plaisir de constater quelle tenue il sut donner à ce départ de *préface*, qui gagnera certainement l'unanimité des suffrages parmi les gens de goût et les techniciens. □ □ □ □ □

**192.** A l'imitation de ce que nous avons déjà observé dans le texte de la *Gazette de France*, voici, concourant à l'établissement d'un frontispice, l'emploi d'un jeu très complet de *capitales* et de *lettres de deux points*. Ces dernières se reconnaissent, on le sait, à la ponctuation qui les accompagne ; ainsi, le *point* qui termine la ligne « *chrétienne* » appartient à un corps correspondant, *mais possédant un bas de casse*, par conséquent comportant un *talus en pied* qui le fait dépasser d'autant l'alignement de lettres fondues à plein corps. □ □ □ □ □ □



193. Nous arrêterons nos extraits du remarquable ouvrage de notre excellent maître Fertel sur ce dernier spécimen, suffisamment explicite de la méthode de composition à axe central, tel que l'inaugura le xvi<sup>e</sup> siècle, en concordance avec les règles progressivement établies et telles que nous venons d'en reproduire l'exposé. Nous avons maintenant dans l'œil un aspect d'ensemble de la production des caractères de labours et de titres à l'époque où cette dernière catégorie va s'enrichir de toute une floraison de lettres de fantaisie d'après les créations répandues dans les frontispices gravés pour les éditions d'amateurs. □ □ □ □

**194.** Pour compléter la physionomie de la période transitoire que nous abordons, soudant la fin du grand siècle avec la fin de la Régence et les débuts du règne de Louis XV, il nous reste encore à placer quelques spécimens intéressants. M Cette plaquette des *Lettres choisies* de M<sup>me</sup> de Sévigné, suivant que le constate M. Corrad











LETTRES  
CHOISIES  
DE MADAME LA MARQUISE  
DE SEVIGNE  
A MADAME  
DE GRIGNAN  
SA FILLE.

Qui contiennent beaucoup de particularitez de l'Histoire de Louis XIV.



M. D C C. X X V.

**194.** TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1695. Titre d'une plaquette rarissime des *Lettres choisies* de Madame de Sévigné, de l'imprimerie de Jacques Le Febvre, à Troyes.

**D** Ce nouvel exemple de disposition rectangulaire offre en outre cette particularité de se présenter sans nom d'éditeur ni d'imprimeur et de posséder la marque à la sphère des éditions elzéviriennes de Pierre Corneille.          

de Breban dans son volume *Recherches sur l'établissement et l'exercice de*

L E  
**LEGATAIRE**  
UNIVERSEL.  
C O M E D I E.

*Le prix est de vingt sols.*



A P A R I S ,

Chez PIERRE RIBOU, sur le Quay des Augustins, à la descente du Pont-Neuf, à l'Image S. Louïs.

MDCCVIII.

*Avec Approbation & Privilège du Roy.*

195. TYPOGRAPHIE LOUIS XIV. — 1708. Frontispice du *Légataire universel*, de Regnard, de l'éditeur Pierre Ribou, à Paris.

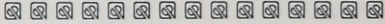
**D** Voici une nouveauté : l'indication du prix de l'ouvrage sur le frontispice. La gravure représente une des dernières scènes du « *Légataire universel* ». »


*l'Imprimerie à Troyes*, aurait été imprimée dans cette ville par Jacques Le Febvre. Aux bibliographes à expliquer comment s'y trouve la marque à la sphère des éditions elzéviriennes de Leyde (171), et pour le compte de qui cette édition fut exécutée. ☐☐☐


195. Au fur et à mesure que des additions à la constitution du titre-frontispice se produisaient, nous les avons fait figurer dans notre galerie rétrospective. Un cas nouveau nous apparaissant, nous tenons à l'y ajouter. Cette édition de l'officine de Pierre Ribou montre en effet l'un des premiers exemples de l'inscription du prix de vente sur le frontispice d'un ouvrage. La scène gravée est un retour à la vignette symbolique des premiers temps de l'Imprimerie. ☐☐☐☐☐

196. Malgré la monotonie des lignes se succédant sans dégagement de vedettes, on a ici l'intuition qu'une rénovation est dans



l'air. Ce cul-de-lampe de vignettes mobiles semble l'avant-coureur d'un retour aux effets triangulaires. 

**197.** Puis, dans ce titre du *Méchant*, paraît un jeu de *réglés* divisant nettement chaque partie du texte. Le groupe en sommaire, donnant la date et le lieu de la représentation, devait devenir classique pour toutes les impressions de pièces de théâtre. L'indication du prix se maintient et le fleuron de vignettes renouvelé de la Renaissance réapparaît. 

**198.** L'Angleterre, mettant à contribution le talent de nombreux artistes du continent et profitant du séjour prolongé que Voltaire, faisait chez elle à ce moment, mit sur pied ce volume, dédié à sa reine, et qu'illustrèrent J. de Troy, Vleughels, L. Le Moine, les frères Dupuis, N. Tardieu, C.-N. Cochin, E. Jauzey, Micheux et C. Michu, et dont Surugue, Dupuis, Lépicier, Fletcher, De Poilly et Desplaces gravèrent les compositions. Bien entendu, les dimensions de notre format nous ont contraint à une forte réduction. 

**199.** Le foyer de l'imprimerie suisse est alors à Genève et la firme de Barrillot et fils y semble prospère. Ce titre, entre autres, parfaitement ordonné, a tout à fait grand air. L'édition parut sans date ; mais nous connaissons une petite édition de la *Défense de l'Esprit des Lois*,

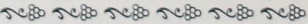
L A  
CHARTREUSE  
EPITRE  
A M. D. D. N.  
PAR L'AUTEUR  
DE VER-VERT.

Du 17 Novembre 1734.



M. DCC. XXXV.

**196.** TYPOGRAPHIE RÉGENCE. — 1735. Titre de la première édition de *La Chartreuse*, de Gresset, très probablement de l'imprimerie rouennaise.

**D** Toujours le titre anonyme des ouvrages susceptibles d'encourir les foudres du Parlement. Ici, un très joli cul-de-lampe de vignettes mobiles. 

de 1750, de la même firme, portant date avec indication du prix de 30 sols broché. Le brochage des ouvrages était alors une innovation ;

nous l'expliquerons dans notre notice sur la *Reliure*, à la fin du tome II. □□□□□□□□□□

# LE MECHANT

C O M E D I E

En cinq Actes en Vers.

Par M. GRESSET

De l'Académie Royale des Sciences &  
Belles-Lettres de PRUSSE.

Représentée par les Comédiens Ordinaires du  
Roy aux mois d'Avril & May 1747, & remise  
au Théâtre aux mois de Novembre & Décembre  
de la même année

Le prix est de trente sols.



A P A R I S,

Chez SEBASTIEN JORRY, Quai des Augustins,  
près de Pont St. Michel, aux Cigognes.

M. D C C. X L V I I.

Avec Approbation & Privilège du Roy.

197. TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — 1747. Titre de la comédie *Le Méchant*, de Gresset, de l'officine de Sébastien Jorry, à Paris, à l'enseigne « aux Cigognes ».

**D** Cette page réalise une révolution dans la répartition du texte du frontispice. Les effets de groupes culs-de-lampe sont rompus par des « réglets » à trait gras et maigre.

*Œuvres de Corneille*, de Gabriel Martin, dont nous reproduisons le frontispice du tome X et le titre de départ, est remplie

**200.** Les recherches bibliographiques sur les éditions *princeps* des ouvrages des grands auteurs ont amené cette constatation, d'après M. Jules Le Petit : c'est « qu'à cette « époque, comme de tout temps, « on avait en général l'habitude de « réduire le texte et le format pour « les réimpressions qui suivaient de « près les éditions originales... ». De sorte que dans le cas de deux éditions portant le même millésime mais différant de format, la plus grande doit avoir la priorité sur la plus petite. Notons ici la parfaite mise en place des astérisques d'anonymat. □□□□□□□□□□

**201-202.** A l'aspect sévère de la typographie Louis XIV, succèdent les adaptations de cette ornementation mobile dont l'élégance et la fantaisie transforment le moindre imprimé en objet précieux, agréable à regarder. L'édition des

198. L'ÉDITION DE LUXE EN ANGLETERRE. — 1728. Frontispice d'une édition londonienne de *La Henriade*, de Voltaire.

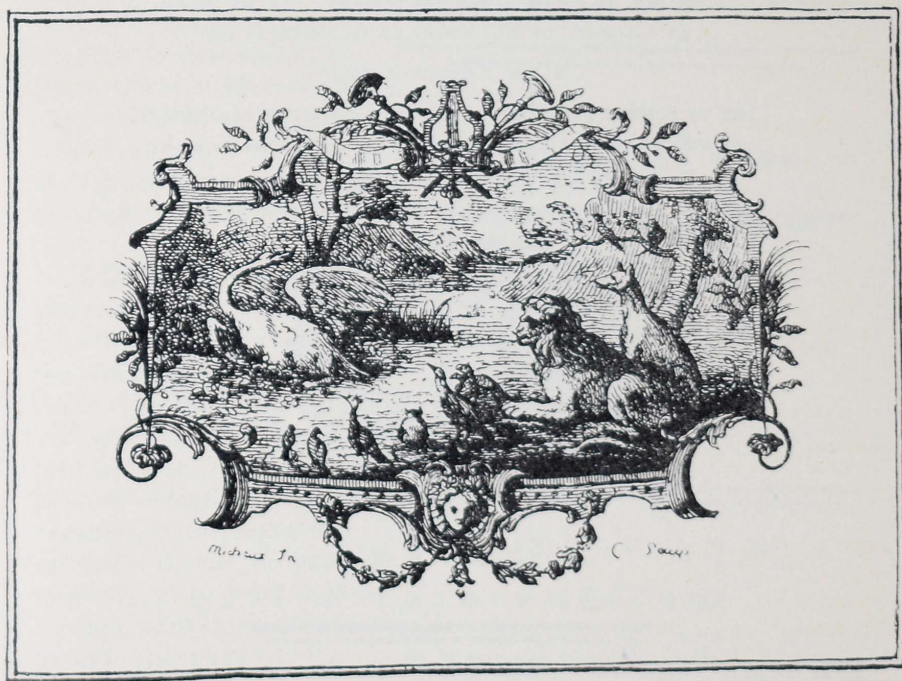
**D** L'école anglaise de gravure et de typographie rivalise à ce moment avec la production du continent. Ce titre est celui d'une édition de grand luxe publiée par souscription. ☛



LA  
HENRIADE.

DE

Mr. DE VOLTAIRE.



A LONDRES, MDCCXXVIII.

d'applications de ces séries de vignettes de Fournier le Jeune, mines inépuisables d'ingénieuses combinaisons. Par rapport à la légèreté

# DE L'ESPRIT DES LOIX

OU DU RAPPORT QUE LES LOIX DOIVENT AVOIR AVEC LA CONSTITUTION DE CHAQUE GOUVERNEMENT, LES MOEURS, LE CLIMAT, LA RELIGION, LE COMMERCE, &c.

à quoi l'Auteur a ajouté

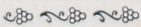
Des recherches nouvelles sur les Loix Romaines touchant les Successions, sur les Loix Françaises, & sur les Loix Féodales.

TOME PREMIER.



A GENEVE,  
Chez BARRILLOT & FILS

199. TYPOGRAPHIE GENEVOISE. — 1748. Frontispice *De l'Esprit des Loix*, de Montesquieu, des presses de Barrillot et fils, à Genève.

**D** La disposition des groupes de texte en cul-de-lampe à axe central s'affirme de nouveau. Les oppositions de corps permettent les lignes vedettes. Marque-fleuronné très décorative, dans la note du temps, et apparition du « réglé » de pied à bouts biseautés. 



de ce titre, le double filet de pied (*le réglelet*), sectionné à vif, est peut-être ici un peu lourd ; mais il ne tardera pas à recevoir une ornementation appropriée qui l'unifiera à l'élégance du style de l'époque. ¶ Nous énumérerons du reste tout à l'heure, en parlant de l'œuvre d'ensemble de Fournier, le rôle de ces séries de pièces à combinaisons multiples, qui furent une des plus belles adaptations d'art industriel de ce siècle si fécond en ingéniosités de toute sorte, siècle semeur d'élégance et de grâce sur tout ce qu'il touchait. □ □ □ □ □ □ □ □

**203.** Les grands pourvoyeurs de l'illustration du Livre étaient, comme nous l'avons dit, les artistes vignettistes sur cuivre, qui peu à peu arrivèrent avec la plus grande habileté et le plus heureux résultat à marier la gravure en taille-douce au texte imprimé, et ce sont leurs travaux, nous le rappelons encore, qui devaient inspirer le véritable décor typographique de cette merveilleuse époque. ¶ A ce propos, Henri Bouchot

L A  
P U C E L L E  
D' O R L E A N S  
P O E M E  
D I V I S É E N Q U I N Z E L I V R E S.

P A R  
M O N S I E U R D E V \* \* \*



L O U V A I N ,  
M D C C L V

**200.** LA TYPOGRAPHIE A L'ÉTRANGER. — 1755. Titre de la première édition de *La Pucelle d'Orléans*, de Voltaire, imprimée à Francfort quoique annoncée de Louvain.

¶ Variante du frontispice à trois réglets, composés ici de doubles traits de même graisse mais différents de longueur, en imitation de biseaux. ☞ ☞ ☞

a tracé de Cochin un portrait que nous nous reprocherions d'altérer, tant il résume à merveille le côté particulier qui le rattache si pleinement à la nature de notre étude. ¶ « Dès le début de sa carrière, il

# Œ U V R E S

D E

P. CORNEILLE.

T O M E X.



A P A R I S,

Chez G A B R I E L M A R T I N, Libraire, rue  
S. Jacques, à l'Etoile

M. DCC LVIII.

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*

201. TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — 1758. Titre d'une édition des Œuvres de Corneille.

¶ Fournier le Jeune a déjà lancé ses vignettes à combinaisons et l'édition d'œuvres poétiques, plus particulièrement, y puise un décor aussi élégant que varié en bandeaux de pages, fleurons de toutes formes et de toutes dimensions. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

« travailla pour les édi-  
« teurs, composant des  
« frontispices, des lettres  
« ornées, des fleurons, ou  
« reportant sur cuivre les  
« dessins des autres. Phy-  
« sionomie singulière d'ar-  
« tiste d'ailleurs, instruit,  
« bien élevé, épicurien  
« et dépensier, ami des  
« grands seigneurs et pro-  
« tégé par M<sup>me</sup> de Pompa-  
« dour dont il promenait  
« le jeune frère, Abel  
« Poisson, en Italie, Co-  
« chin faisait tout, était  
« prêt à la moindre requê-  
« te, inventait de curieux  
« menus, donnait la re-  
« présentation des fêtes,  
« et trouvait encore le  
« temps de prodiguer dans  
« les livres les décorations  
« et les vignettes. ¶ Il fut  
« un des premiers à cher-  
« cher les titres gravés,  
« dont l'éditeur Prault or-  
« nait ses coquets volu-  
« mes, et qui furent imités  
« jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup>  
« siècle par tous les illus-  
« trateurs qui suivirent.  
« ¶ Dans celui des Œuvres  
« de M<sup>me</sup> Deshoulières,



« la lettre elle-même était gravée, ce qui n'eut pas toujours lieu, car,  
 « depuis, on copia en *typographie* la lettre grise, c'est-à-dire évidée.  
 « Aussi bien ces fleurons  
 « servaient-ils plusieurs  
 « fois, soit en effaçant  
 « simplement l'inscrip-  
 « tion, soit en faisant re-  
 « produire le dessin ori-  
 « ginal par un artiste dif-  
 « férent. L'enfant au cygne  
 « avait décoré en 1744,  
 « chez ce même éditeur  
 « Prault, une *Jérusalem dé-*  
 « *livrée* en italien; il était  
 « alors gravé par Aveline;  
 « c'est Fessard qui traça  
 « sur cuivre le second, ce-  
 « lui que nous reprodui-  
 « sons ici. M Cochin tra-  
 « vaillait surtout pour l'é-  
 « diteur Gombert, qui re-  
 « cevait chez lui des pein-  
 « tres, donnait des petites  
 « soirées intimes où il ne  
 « manquait point de se  
 « rendre, et où il compo-  
 « sait au jour le jour un al-  
 « bum d'amis. C'est dans  
 « cette maison que Cochin  
 « inventa quelques-uns de  
 « ses plus jolis frontispi-  
 « ces, et parmi eux, celui  
 « de l'*Astronomie physique*  
 « et les planches de la  
 « *Méthode de dessin* d'après  
 « Boucher. M Auprès de  
 « Cochin travaillèrent



## M E S L A N G E S

P O È T I Q U E S . \*

D E P . C O R N E I L L E .

A M O N S I E U R D L T .

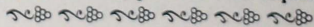


Nfin échappé du danger  
 Où mon sort me voulut plonger,  
 L'expérience indubitable  
 Me fait tenir pour véritable,  
 Que l'on commence d'être heureux  
 Quand on cesse d'être amoureux.  
 Lorsque notre ame s'est purgée  
 De cette fortise enragée,  
 Dont le fantasque mouvement  
 Bricole notre entendement:  
 Crois-moi qu'un homme de ta sorte  
 Libre des soucis qu'elle apporte,  
 Ne voit plus loger avec lui  
 Le soin, le chagrin ni l'ennui.  
 Pour moi, qui dans un long servage  
 A mes dépens me suis fait sage.

\* Imprimés à la suite de *Clitandre*, Tragi-Comédie,  
 à Paris en 1632, in-8°.

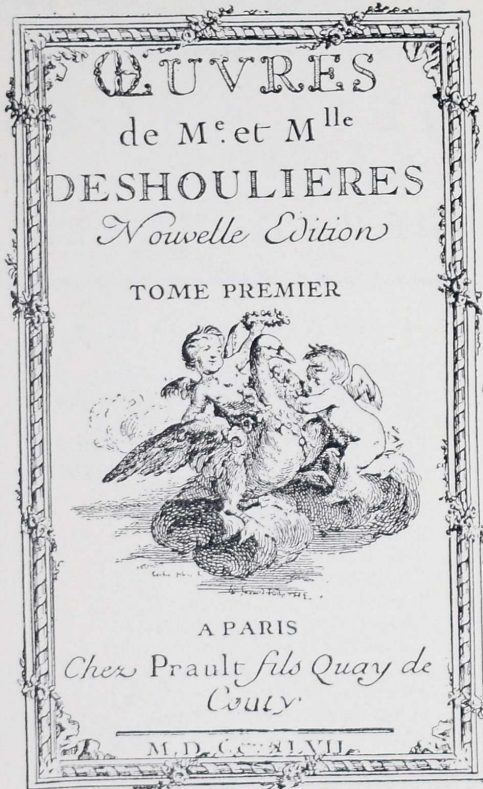
A ij

202. TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — 1758. Page avec titre  
 de départ de l'édition précédente.

**D** Le bandeau de ce titre de départ montre la fan-  
 taisie qu'on peut à présent se permettre, grâce aux  
 vignettes de Fournier. L'initiale illustrée qui commence  
 le texte est une gravure sur bois, procédé vers lequel  
 on tend à revenir. 

« bientôt une quantité de dessinateurs, d'aquafortistes trop avisés pour « laisser passer l'aubaine, car l'engouement venait des livres enruban- « nés, des festons et des fleurettes. » ¶ L'œuvre de Cochin fut des plus féconde, et son extrême habileté de graveur s'exerça pendant près d'un

deuxième siècle. ¶ De ce joli titre des *Œuvres de M<sup>e</sup> et M<sup>lle</sup> Deshoulières*, modèle-type de tous les frontispices gravés du XVIII<sup>e</sup> siècle, retenons la forme des lettres sablées à boules du mot *Œuvres*, ainsi que celle du mot *Deshoulières*, en romaines azurées, que nous retrouverons gravées en poinçons par Fournier, de même que la coupe de son romain et de son italique avec lesquels nous aurons, par la suite, à faire des rapprochements. □ □ □ □



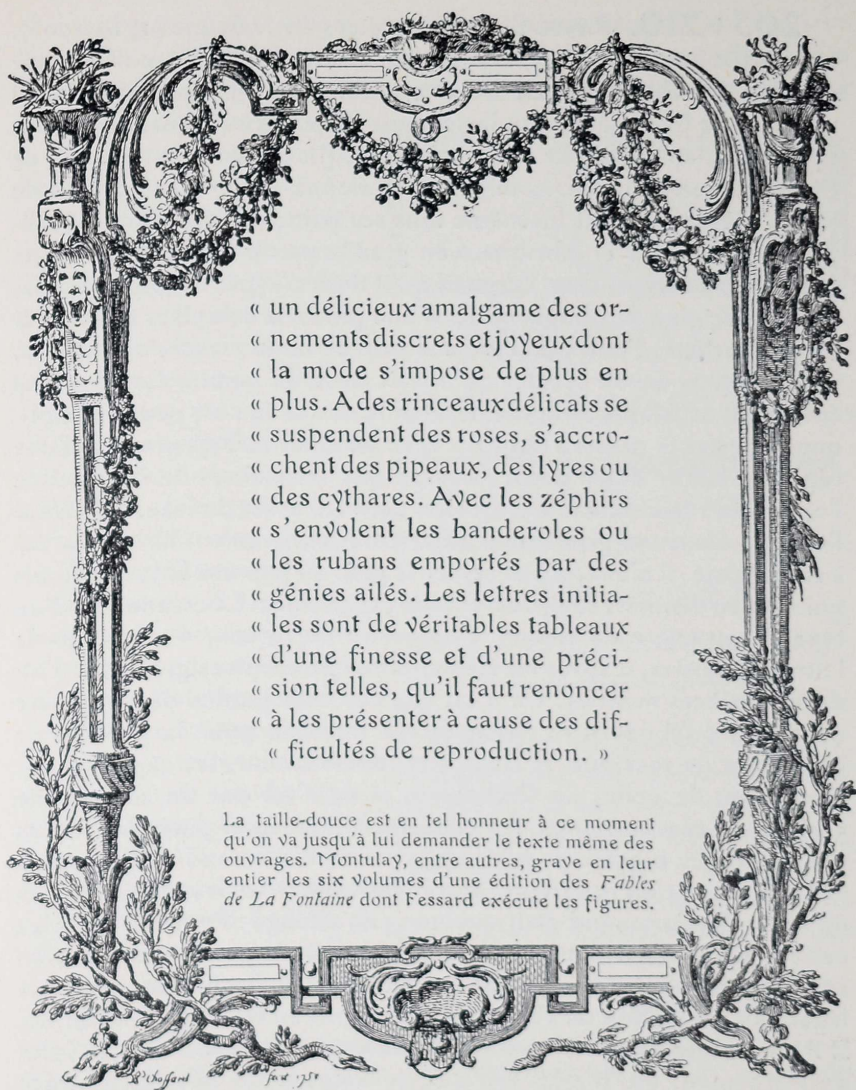
203. L'ŒUVRE DE COCHIN. — 1747. Frontispice gravé par Fessard d'après Cochin.

Il n'existe pas de meilleure source de l'origine des lettres « grises » et « ornées » typographiques, inspirées des types innovés dans les frontispices gravés par Cochin et son école. ¶ ¶ ¶ ¶

« dit Bouchot, le fleuron devient un chef-d'œuvre, le cul-de-lampe est

204. La décoration du Livre se plaît à accumuler les difficultés dans d'ingénieux enchevêtrements de toute nature, qui atteignent des proportions de luxe et de coquetterie inconnues jusqu'alors. Dans ce champ d'action, Choffard est le maître prédestiné, le graveur à l'eau-forte le plus réputé et le plus recherché par les libraires. « Sous sa pointe,





« un délicieux amalgame des or-  
 « nements discrets et joyeux dont  
 « la mode s'impose de plus en  
 « plus. A des rinceaux délicats se  
 « suspendent des roses, s'accro-  
 « chent des pipeaux, des lyres ou  
 « des cythares. Avec les zéphirs  
 « s'envolent les banderoles ou  
 « les rubans emportés par des  
 « génies ailés. Les lettres initia-  
 « les sont de véritables tableaux  
 « d'une finesse et d'une préci-  
 « sion telles, qu'il faut renoncer  
 « à les présenter à cause des dif-  
 « ficultés de reproduction. »

La taille-douce est en tel honneur à ce moment qu'on va jusqu'à lui demander le texte même des ouvrages. Montulay, entre autres, grave en leur entier les six volumes d'une édition des *Fables de La Fontaine* dont Fessard exécute les figures.

204. L'ŒUVRE DE CHOFFARD. — 1758. Encadrement composé par Choffard.

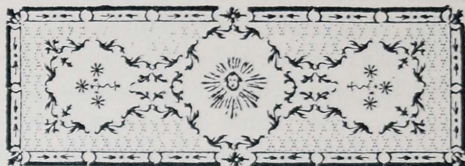
**D** Comme suite au décor de la page imprimée des Pigouchet, des Geoffroy Tory et de l'Ecole de Fontainebleau, admirons cette merveille de notre XVIII<sup>e</sup> siècle français.



**205 à 210.** Pierre-Simon Fournier, dit le Jeune (1712-1768), était le fils du dernier directeur de la fonderie des Le Bé, commencée en 1552 par Guillaume Le Bé et enrichie, en 1561, de poinçons et matrices de Garamond; fonderie tenue de père en fils jusqu'en 1707, et achetée, en 1730, par Fournier l'aîné, fils du directeur et frère de Pierre-Simon qui, lui, commença la sienne en 1736, la créant de toutes pièces, gravant lui-même tous ses poinçons, frappant et justifiant ses matrices et fabriquant en grande partie ses moules. On ne peut donc lui reprocher l'orgueil qu'il tirait d'offrir le seul exemple, depuis l'origine de l'Imprimerie, d'une fonderie complète établie par un seul artiste. Pour éclairer dans une certaine mesure son œuvre, nous croyons devoir ajouter qu'il était élève du peintre Colson. Une éducation artistique et l'ardeur juvénile de ses 24 ans, peuvent expliquer en effet la passion dont il s'éprit de doter la Typographie d'une réplique habile de ce décor nouveau que les maîtres du burin et de l'eau-forte répandaient à profusion dans les livres de luxe. ¶ N'étant l'esclave d'aucune production antérieure, entièrement libre de créer à sa fantaisie, il n'eut qu'à observer le goût du jour et à le servir. Trois points bien distincts composèrent son programme. La création : 1° d'un type de caractère de labeur, c'est-à-dire un *romain*; 2° de séries de lettres fantaisies, d'après les éléments des frontispices gravés; 3° d'un décor à pièces mobiles. Ce n'est que ces trois parties de son œuvre achevées, qu'il devait se passionner à nouveau pour la gravure de caractères de musique. ¶ Dans son *romain* labeur, les capitales diffèrent peu de celles de Grandjean, si ce n'est par un surcroît de graisse. A ses minuscules, il a conservé d'une façon générale tous les empattements supérieurs rectangulaires du Garamond et observé au contraire, pour les inférieurs, le trait horizontal de Grandjean. Le bas de casse du Garamond était quelque peu allongé : Fournier diminue cette hauteur d'œil dans le sien, opérant ainsi une sorte de mise au carré qui régularise l'aspect de ses minuscules, lesquelles, avec une légère augmentation de l'*approche*, gagneront en tenue et en lisibilité. ¶ Par exemple, son *italique* rompt totalement avec la fantaisie de celui de Garamond, qui n'avait fait que développer les libertés de tracé compatibles avec la nature de son écriture originelle. Fournier, se libérant de cette coutume un peu trop archaïque pour son époque, adopte franchement — ainsi que l'avait fait Grandjean — la formule



du romain penché, c'est-à-dire, pour le bas de casse aussi bien que pour les capitales, la répétition de la lettre droite dans la forme inclinée, avec conservation, dans les minuscules, des empattements triangulaires de tête et, pour ceux de pied, la terminaison en retour de plume ou de reprise. Enfin, l'adoption d'une approche identique à celle du romain permit de réaliser le même développement d'œil avec lisibilité équivalente. Puis, comme les petits formats des éditions elzéviriennes avaient amené l'usage d'œils étroits, dits de goût hollandais, Fournier ajouta à sa série-type, sous le nom de *poétiques* et de *types hollandais*, quelques corps de caractères serrés. Pour la réalisation de la deuxième partie de son programme, il se trouva absolument dans le même cas que les xylographes du xv<sup>e</sup> siècle : ceux-ci avaient comme but de simuler typographiquement l'aspect des manuscrits ; lui, à son tour, voulait reproduire typographiquement aussi l'œuvre si intéressante des aquafortistes. En cela, du reste, comme les prototypographes, il fit œuvre créatrice et déploya dans la réalisation de son projet une habileté consommée. Il grava donc les poinçons de nombreux modèles de



## MANUEL TYPOGRAPHIQUE.

PREMIÈRE PARTIE.

### LA GRAVURE, OU TAILLE DES POINÇONS.

Pour être un bon Graveur de Caractères, il faut être Typographe, c'est-à-dire, savoir tous les détails du mécanisme de la Fonderie & de l'Imprimerie, afin d'y assujétir son travail. Maître de l'art, le Graveur doit tout prévoir dans la fonte & dans l'impression. C'est par-là que les Simon de Colines, les Garamond, les

A

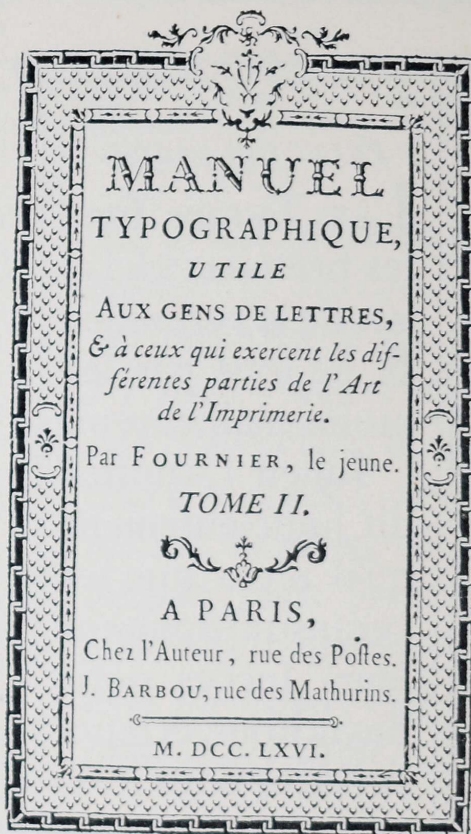
205. L'ŒUVRE DE FOURNIER LE JEUNE. — 1766.  
Page de son *Manuel typographique*.

Cette page résume admirablement la transformation opérée dans le matériel typographique de fonderie, sous l'action des illustrateurs du Livre, par l'incomparable technicien que fut Fournier le Jeune, véritable introducteur de la lettre « de fantaisie » dans la Typographie. ~ ~ ~ ~ ~

lettres de deux points ornées, dont nous donnons quelques spécimens-types. D'abord il éclaira d'un trait blanc ombré les *pleins* de ses capitales romaines (alphabet 3 et 5), et créa ainsi une série d'initiales allant de la *nompaveille* jusqu'à la *grosse fonte*, soit de 9 à 90 points d'œil, et cela dans le romain comme dans l'italique. Il ajouta bientôt, comme variante à cette série, des terminaisons en feuillage, également pour les types romain et italique (alph. 2); puis ce fut la série *tout feuillage*, avec boule au centre et *empanchements fendus* (alph. 1); une romaine blanche avec fleurette au centre des *pleins* et empanchements fendus (alph. 4), etc. Or, toutes ces formes de lettres sont en germe dans le frontispice de Cochin pour les *Œuvres de M<sup>e</sup> et M<sup>lle</sup> Desboulrières*, formes que Moreau lui-même, dans la gamme si variée de ses lettres blanches ou azurées, ne fera que pasticher! ¶ Fournier le Jeune mérite donc bien le titre d'introducteur en Typographie de la lettre *blanche, grise ou ornée*, sous la dénomination technique adoptée depuis lors de *lettre de fantaisie*. ¶ Pour la création de son décor mobile, le maître français se trouvait en quelque sorte plus favorisé et en possession déjà de la tradition des motifs de vignettes en usage depuis le xv<sup>e</sup> siècle et que le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> avaient multipliés pour les bouts de ligne, les bandeaux, les têtes de chapitres, ainsi que pour la combinaison de culs-de-lampe géométriques. Or, dans cet ordre d'innovation de pièces de fonderie, on le voit, comme précédemment dans le caractère, se faire créateur, et créateur génial. Pour en juger, que l'on compare les bandeaux et le cul-de-lampe de la fig. 181 avec le résultat des pièces conçues et gravées par Fournier pour des emplois similaires (201, 202, 205 et 206). Tout autre chose, en effet, est l'*alignement régulier du même motif* et la *combinaison* de pièces susceptibles de former des arrangements décoratifs variés, dans une note et un style définis, conçus avec une telle prévoyance d'emplois qu'elles se peuvent prêter aussi bien aux courbes irrégulières d'écussons, de rosaces et de culs-de-lampe, qu'à former et décorer des initiales et des encadrements; capables, en un mot, de se substituer à tous les emplois correspondants de la gravure sur cuivre, en présentant l'avantage, très appréciable pour l'édition de demi-luxe, de l'économie d'un tirage. ¶ Fournier a dessiné, combiné les adaptations et gravé lui-même les poinçons de 377 motifs décoratifs, allant du corps 5 au corps 60; c'est dire la richesse de sa collection



et la multiplicité des applications laissées à l'initiative des typographes. Une des principales preuves du goût de Fournier, c'est le souci qu'il eut des moindres détails du décor typographique, allant jusqu'à orner (il faut être du métier pour le bien comprendre) des séries variées d'accolades et de filets de séparation (205) et les anciens *réglets* (206). Il innova du reste en tout, si bien que lorsqu'on feuillette son spécimen, qu'il obtint d'imprimer lui-même par un arrêt du Conseil de la Librairie de mai 1762, lui reconnaissant le titre d'imprimeur surnuméraire pour la ville de Paris, titre fondé sur les services qu'il avait rendus à l'Imprimerie « par l'invention et l'exécution de différents objets relatifs à cet art », le sentiment qu'on éprouve, c'est que tout se tient : signes, vignettes, caractères français et étrangers, etc. ; on sent que la même main a tout dessiné et gravé, et c'est le plus rare exemple d'unité typographique qu'il nous ait été donné de constater et d'admirer sans réserve. Fournier devait encore se signaler par une œuvre maîtresse : la coordination des *mesures typographiques*, basée sur le *point*, qui fut du

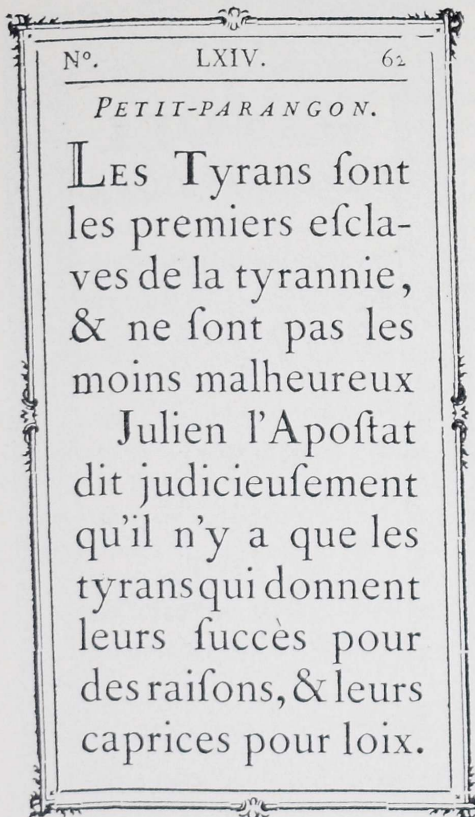


206. L'ŒUVRE DE FOURNIER LE JEUNE (suite). — 1766. Frontispice du tome II de son *Manuel*.

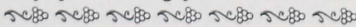
Les encadrements des graveurs en taille-douce et des aquafortistes trouvent en Fournier un appropriateur aussi ingénieux qu'artiste, qui crée les pièces mobiles permettant à la Typographie de donner sa note dans le style à la mode. Ce cadre est un joyau de fonderie, seul procédé logique et praticable alors du vrai décor typographique.

reste sa première innovation. Nous avons vu, par le tableau de la classification des corps de caractères de Fertel, quelle incohérence régnait dans la fixation des *forces de corps*, opération pour laquelle il

n'existait *aucune base*. Les inconvénients résultant de cet état de choses, au moment où les types de lettres se multipliaient, avaient bien motivé, en 1723, un arrêt du Conseil de la Librairie, fixant à 10 lignes et demie géométriques la *hauteur en papier* des caractères, et pour leur *épaisseur* prescrivant par exemple que le *petit-canon* devait correspondre à deux corps de *saint-augustin*, le *gros-parangon* à un *cicéro* et à un *petit-romain*, etc. ; mais cette ordonnance n'oubliait qu'une chose : c'était de fixer pareillement l'épaisseur du *saint-augustin*, du *cicéro* et du *petit-romain*, seule condition pouvant permettre d'appliquer avec exactitude les prescriptions réglementaires. Or, cette indication ne pouvait pas être donnée, car chaque fondeur travaillait à sa fantaisie ou sur des épaisseurs spéciales aux clients, comportant parfois des différences de plus d'un *demi-point*. C'est devant ce chaos que se trouva Fournier lorsqu'il entreprit la création de l'outillage de son établisse-



207. L'ŒUVRE DE FOURNIER LE JEUNE (suite). — 1766. Spécimen de son romain.

**L** Fournier, créateur indépendant, ne s'est pas embarrassé des prescriptions de l'Académie pour dessiner et graver un « romain » qui joint à toutes les qualités du Jenson et du Garamond une adaptation d'époque d'une logique et d'une beauté parfaites. 



ment : aucune règle, aucune base, aucun principe ! Il lui fallut donc tout combiner, tout organiser lui-même, et c'est ainsi qu'il fut amené, pour donner une base solide à l'œuvre de précision qu'il se proposait d'entreprendre, à créer le *point hypographique*, en opérant la division des corps de caractères par des degrés égaux et déterminés qu'il appela *points*. Par ce moyen aussi simple que génial, et que l'on s'étonne de n'avoir pas vu surgir plus tôt, on put connaître les degrés de distance et les rapports des corps ; on put les combiner ensemble de la même manière que l'on combine les signes numériques « et — ainsi s'ex-  
 « prime Fournier — comme  
 « deux et deux font quatre,  
 « ajoutez deux, il viendra six ;  
 « doublez ce tout, vous aurez  
 « douze, etc., de même une  
 « *nompaille*, qui porte six  
 « points, avec une autre *nom-*  
 « *pareille*, feront ensemble le  
 « *cicéro*, qui en a douze ; ajou-  
 « tez encore une *nompaille*,  
 « vous aurez dix-huit points ou  
 « le *gros-romain*, et ainsi de  
 « suite, suivant que le démon-  
 « tre la *table des proportions*  
 « ci-après. » Pour établir la combinaison des corps, il ne suffisait plus que de connaître le nombre de points typographiques dont ils se

N<sup>o</sup>.







LXV.

63

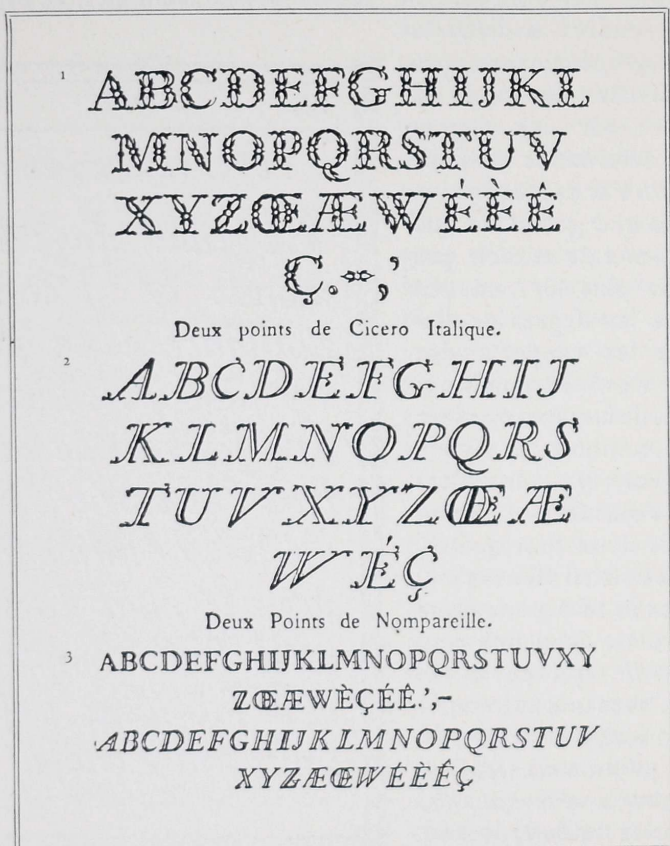
## PETIT-PARANGON.

*LE grand usage du monde & la con-  
 noissance de ce qui  
 s'y passe, tiennent  
 lieu souvent de ta-  
 lens, d'esprit, de  
 mérite, & même de  
 vertus ; mais lors-  
 qu'il faut compter  
 avec soi-même, c'est  
 toute autre chose.*

208. L'ŒUVRE DE FOURNIER LE JEUNE (suite). —  
 1766. Spécimen de son *italique*.

**D** Son italique a une tenue qui en fait le digne « pendant » de son romain, d'autant qu'il en est exactement la répétition « penchée ». Cette absence de fantaisie particulière ne nuit point à son élégance et sa sobriété de forme le rend d'une extrême lisibilité.      

composaient. Enfin, pour établir son *point*, Fournier confectionna une échelle fixe et déterminée qu'il divisa en *deux pouces*, le *pouce* en 12



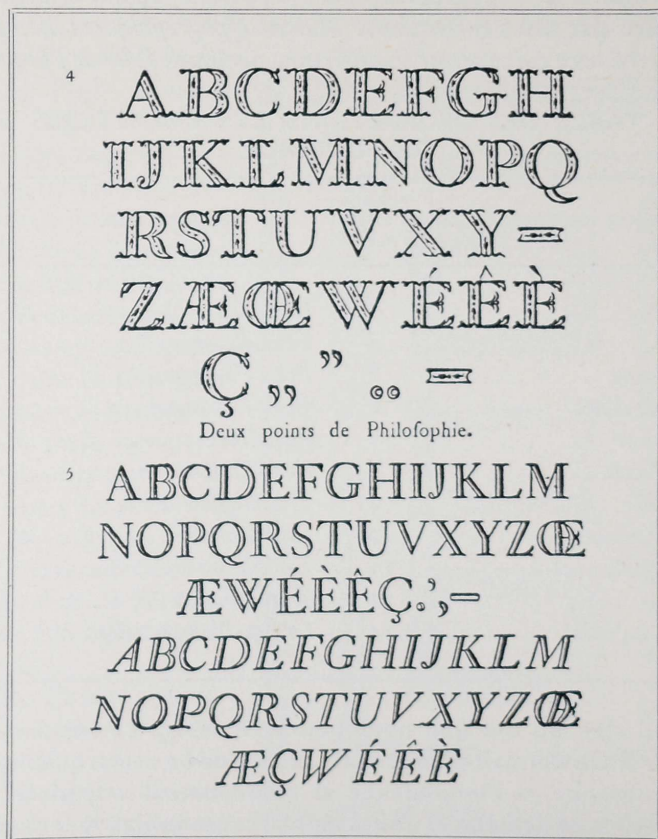
209. L'ŒUVRE DE FOURNIER LE JEUNE (suite). — 1766. Alphabet de lettres grises.

**D** Toutes les fantaisies relevées par Fournier sur les frontispices gravés de l'époque sont interprétées par lui, et il en cède les matrices (ainsi que celles de ses vignettes à combinaisons) aux fonderies de France et de l'étranger qui en sollicitent la reproduction.

lignes et la ligne en 6 points typographiques, la totalité de son échelle comportant 144 points ; et il accompagna ces prescriptions de conseils techniques devant assurer une régularité et une justesse par-



faites à la pratique de sa création. Dès lors, les différentes sortes de caractères qui, pour la plupart, tenaient leur indication de force



210. L'ŒUVRE DE FOURNIER LE JEUNE (suite). — 1766. Ses alphabets de lettres grises.

Ces séries sont extraites d'un « Cahier d'Épreuves » de Perrenot, fondeur à Avignon, 1771, publié par Louis Morin dans la « Fonderie Typographique ». Nous les avons choisies de préférence à celles du spécimen de Fournier à cause de leur présentation en alphabets complets.

de corps du nom de l'ouvrage imprimé autrefois avec la première fonte de leur type, comme le *saint-augustin* et le *cicéro*, par exemple, reçurent un classement numérique leur assurant une dénomination

rationnelle et définitive, dont ci-contre la liste complète. ¶ Cette *systématisation des mesures typographiques* fut le premier hommage que rendit Fournier à la Typographie, en 1737. En 1764-66, il couronnait sa carrière par son remarquable *Manuel typographique, utile aux gens de lettres et à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie*,

TABLE DES PROPORTIONS DES CARACTÈRES  
DE FOURNIER.

NOMS ANCIENS	FORCE DE CORPS EN POINTS	NOMS ANCIENS	FORCE DE CORPS EN POINTS
<i>Diamant</i> . . . . .	3	<i>Gros-Texte</i> . . . . .	16
<i>Perle</i> . . . . .	4	<i>Gros-Romain</i> . . . . .	18
<i>Parisienne</i> . . . . .	5	<i>Petit-Parangon</i> . . . . .	20
<i>Nompareille</i> . . . . .	6	<i>Gros-Parangon</i> . . . . .	22
<i>Mignonne</i> . . . . .	7	<i>Palestine</i> . . . . .	24
<i>Petit-Texte</i> . . . . .	8	<i>Petit-Canon</i> . . . . .	28
<i>Gaillarde</i> . . . . .	9	<i>Trismégiste</i> . . . . .	36
<i>Petit-Romain</i> . . . . .	10	<i>Gros-Canon</i> . . . . .	44
<i>Philosophie</i> . . . . .	11	<i>Double-Canon</i> . . . . .	56
<i>Cicéro</i> . . . . .	12	<i>Triple-Canon</i> . . . . .	72
<i>Saint-Augustin</i> . . . . .	14	<i>Grosse-Nompareille</i> . . . . .	96

première idée du but que nous poursuivons également dans notre ouvrage. ¶ On connaît maintenant l'œuvre de ce remarquable et fervent typographe, à l'intelligence si puissamment organisée et, en toutes choses de son état, d'une si merveilleuse initiative technique et artistique. Si nos grands critiques d'art se sont plu à immortaliser le génie des peintres et graveurs de ce siècle qui contribuèrent à la transformation et à l'embellissement du Livre, nous voulons espérer que, lorsque leurs regards se porteront spécialement sur la Typographie pure et sur l'art du fondeur de caractères, en particulier, il s'en rencontrera quelques-uns pour s'unir à nous et consacrer Pierre-Simon Fournier le Jeune, l'artiste créateur et fécond, grand ouvrier de la rénovation du matériel typographique français du XVIII<sup>e</sup> siècle.





213. Bien que ce volume porte la rubrique *Londres*, il fut imprimé chez les Cramer, à Genève, qui se servaient également des rubriques *Amsterdam*, *Utrecht*, etc., et ne se gênaient nullement encore pour éditer sans indication de provenance. Ce titre-frontispice, empressons-nous de le déclarer, n'a d'autre raison d'attirer notre attention que son application très correcte et d'un choix varié des créations décoratives de Pierre-Simon Fournier. L'habileté de combinaison est aussi remarquable que celle déployée dans les bandeaux d'André Adibert, d'Aix, reproduits plus loin. C'est là une note d'époque à retenir. ☒ ☒

**TANCREDE,**  
**TRAGÉDIE,**  
**EN VERS CROISÉS,**  
**ET EN CINQ ACTES;**

Représentée par les Comédiens Français ordinaires  
du Roi, le 3 Septembre 1760.



**A PARIS,**

Chez **PRULT**, petit-fils, Libraire, Quai des Augustins,  
la deuxième Boutique au-dessus de la rue Gilles-Cœur,  
à l'Immortalité

**M DCC LXI**

**AVEC PRIVILEGE DU ROI.**

212. TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — 1761. Titre de la tragédie de *Tancrede*, de Voltaire, de l'officine de Prault, petit-fils, à Paris.

**D** Voici un emploi des lettres blanches de Fournier ayant le plus grand air de famille avec le titre xylographié de la « Gazette » de Renaudot. ☒ ☒ ☒ ☒ ☒

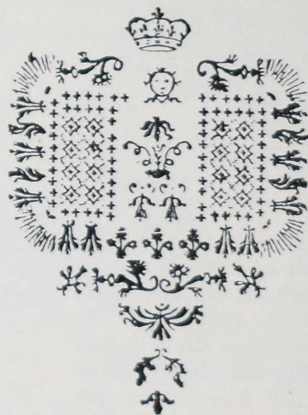
214. Jean Papillon, né à Saint-Quentin en 1639, avait entrepris de rénover l'art perdu de la taille d'épargne. Il fut secondé et suivi dans cette œuvre par son fils, son frère et ses deux neveux. Le dernier, Jean-Baptiste, n'abou-



tit qu'en 1766, aidé de sa femme, à publier un traité tout à fait incomplet sur la matière. Il raconte que lorsqu'il voulut se documenter sur les procédés anciennement en usage, et qu'il questionna à cet effet bouquinistes et bibliophiles, il ne rencontra que des sourires pour tous renseignements. L'heure de la réhabilitation n'était pas encore sonnée. ■■■■■

**215.** Moreau le Jeune, marié de bonne heure à la nièce du libraire Prault, trouva chez son oncle par alliance un débouché sérieux pour son talent de décorateur du Livre. Ses titres, ses fleurons, les cadres de ses frontispices et ses discrètes décorations de fin de pages lui conquirent la réputation d'un artiste délicat et créateur. ■ « Il excelle, « dit Bouchot, à inventer des motifs « qui rappellent le « texte et ne soient

# DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE, PORTATIF



L O N D R E S.

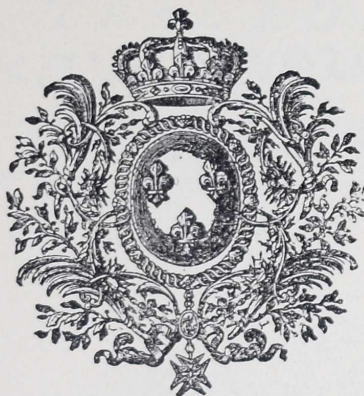
M D C C L X I V.

**213.** TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — 1764. Titre de la première édition du *Dictionnaire philosophique*, de Voltaire.

■ Le fleuron est ici très ingénieusement combiné à l'aide de vignettes Fournier, dans la note naïve particulière à l'époque. ■■■■■

« pas des ornements banals propres à tout. » Après avoir cultivé les élégances de l'époque Louis XVI, Moreau, ami de David, embrasse les idées nouvelles et sacrifie à l'art des Grecs et des Romains ; mais, constate encore Bouchot : « S'il n'eût eu que son bagage artistique de

« la Révolution, sa fille, mariée à  
« Carl Vernet, n'aurait pu écrire de  
« lui : « Ce qu'on ne saurait trop ad-  
« mirer, c'est en même temps la fé-  
« condité et la flexibilité du talent de  
« Moreau. » Moreau, « qui avait des-  
« siné pour tout le monde, » mourut  
dans le dénuement le plus complet  
en 1814. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



214. RETOUR AUX PROCÉDÉS DE GRAVURE  
EN RELIEF — Avant 1766. Fleuron gra-  
vé sur bois par J.-B. Papillon.

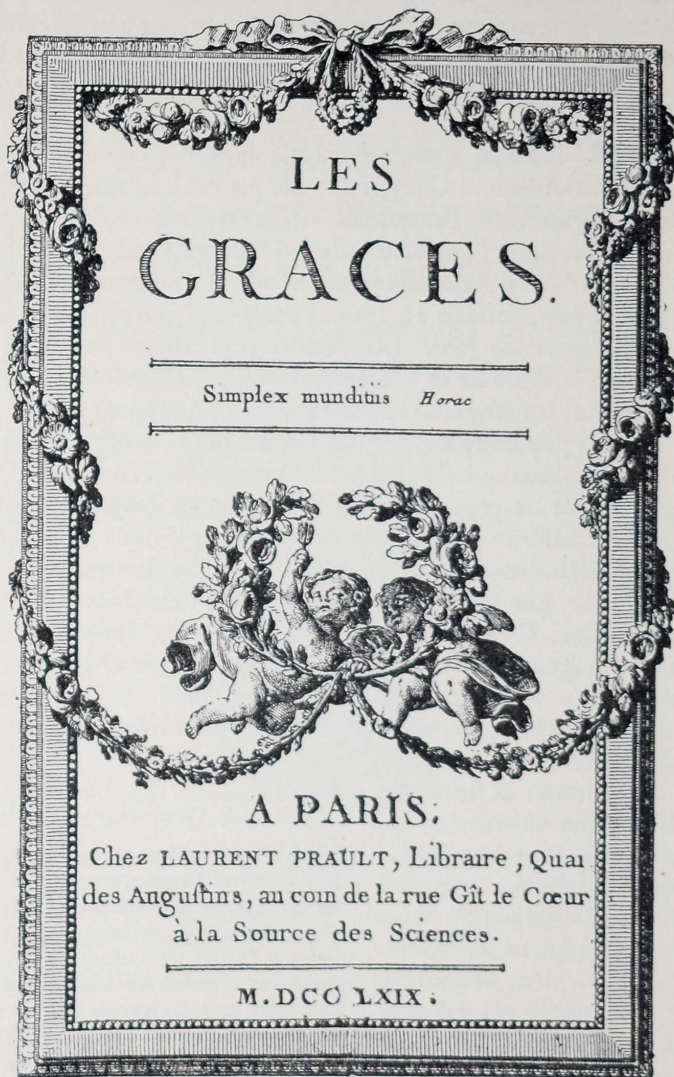
**L**a taille du bois, d'où cependant l'imprimerie est issue, était un art absolument ignoré. Ses principes étaient presque perdus au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle. Seule, une famille de graveurs français s'obstinait, depuis la fin du règne de Louis XIV, à en perpétuer tant bien que mal la pratique. ☞ ☞ ☞

sance, dans l'impossibilité de passer outre à l'observance de cette loi, durent scier, comme nous l'avons vu, leurs plus beaux cadres-portiques. L'art du décor de fonderie, réellement innové par Fournier, se devait de réaliser la pratique du cadre fermé en matière. C'est ce qui est exécuté ici, au moyen de pièces séparées, combinant d'abord un coin en trois pièces, dont deux amorcent la ligne des montants en s'accolant à la

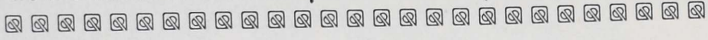
**216.** La combinaison de ce cadre est une merveille de simplicité solutionnant un problème de fonderie qui n'avait pas encore été abordé. Les typographes de l'époque gothique s'étaient adapté du premier coup le mode d'encadrement compatible avec le serrage en formes de leurs pages de texte, consistant en des pièces gravées isolément, emboîtant la composition mobile sur ses quatre côtés et lui laissant ainsi toute l'élasticité de compression voulue au serrage. Les imprimeurs de la Renaissance,


**D**igne émule de Cochin, Moreau le Jeune est le propagateur des guirlandes de roses, dont il entoure les cadres de ses frontispices. Il adapte à ce décor des lettres romaines azurées, à empâtements fendus, à la façon de celles de Cochin.




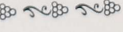


215. L'ŒUVRE DE MOREAU LE JEUNE. — 1769. Cadre composé par Moreau le Jeune pour le libraire Prault.

troisième, fondue en carré, c'est-à-dire, sur cadratin et formant l'encoignure. Le cadre se complète ensuite par des pièces décoratives de milieux, de montants et d'autres pièces de remplissage et de terminaison. 

**217-218.** L'école française avait tenté — notamment avec Gravelot, Saint-Aubin et Choffard — de porter à Londres les modes nouvelles. Un florentin, Bartalozzi, vint aussi essayer de faire apprécier sa manière. Sous l'impulsion du roi George II, en effet, les arts, délaissés jusqu'alors, recevaient de nombreux encouragements, et l'Académie royale, fondée en 1769, faisait tous ses efforts pour attirer les peintres et les fixer. Les résultats ne furent pas aussi satisfaisants qu'on le désirait et Choffard put écrire dans le *Dictionnaire* de Basan: « Ils (les Anglais) se sont étayés de quelques talents étrangers, ils sont parvenus à créer des talents parmi eux; mais ils n'ont pu ravir la flamme qui vivifie tous les arts en France. »  A l'heure de cette tentative de rénovation du livre d'art en Angleterre, il n'est donc pas sans intérêt — au point de vue auquel nous plaçons toujours — d'étudier l'aspect d'une édition londonienne de typographie soignée. Les deux exemples que nous présentons sont curieux à plus d'un titre. C'est d'abord le format allongé qui surprend, en donnant des pages d'une hauteur tout à fait inusitée chez nous; puis les nombreuses coupures ou divisions de texte, séparées par de lourds *réglets* et des lignes de vignettes qui retiennent l'œil au détriment de la lecture; d'autre part, c'est la monotonie, la froideur, la rigidité d'une succession de lignes presque de même force, d'où émerge seule la note plutôt funéraire de la gothique noire du nom de l'auteur. La transition est, au surplus, singulière entre le frontispice glacial et la page de texte, qui voudrait se faire souriante et luxueuse, mais qui n'arrive qu'à dérouter nos conceptions techniques et notre

**216.** TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — 1766. Titre encadré de Claude Hérissant, à Paris.

 L'art du fondeur typographe, que vient d'illustrer Fournier, trouve dans ce cadre une mise au point des derniers perfectionnements concernant la technique de la fonte des pièces et l'art de les combiner. Le décor, emprunté aux créations des taille-douciens, consiste aussi, avec la ligne du nom d'auteur en caractères blancs et le symbolisme du fleuron, un ensemble qui permet d'en faire la comparaison avec des pages inspiratrices comme le titre gravé par Cochin pour les « Œuvres de M<sup>e</sup> et M<sup>lle</sup> Deshoulières ». (203.) 



LE PHILOSOPHE  
SANS LE SAVOIR,  
COMEDIE EN PROSE  
ET EN CINQ ACTES,

*Représentée par les Comédiens François  
ordinaires du Roi le 2 Novembre 1765*

*Par M SÉDANNE*

---

Le prix est de trente sols.

---



A. PARIS,

Chez CLAUDE HÉRISANT Libraire-Imprimeur, rue  
Neuve Notre-Dame, à la Croix d'or.

---

M. DCC. LXVI

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*

LES  
P A R A B O L E S  
O U  
F A B L E S  
E T  
AUTRES PETITES NARRATIONS

DU SIEUR

**Alimédrafec de Serdnol,**

Citoyen de la République Chrétienne du dix-huitième  
Siècle :

*Mises en vers par*

C É S A R D E M I S S Y,

Chapelain de S. M. Britannique pour les Chapelles  
Françoises de la Savoie et de St James

*Avec un APPENDICE contenant*

Deux Lettres et deux Fables (publiées en 1750) qui ne pouvoient  
pas bien se placer dans le corps de l'Ouvrage.

*Parve, (nec invideo) sine me liber ibis in urbem,  
Ex Ponto.*

Imprimé premièrement à Londres,  
Pour Chrétien d'Autremonde et Compagnie,  
l'An de grace, 1768 :

Et publié pour la première fois  
le 2 de Mars 1769.



*In altis linguis et labiis lequar populo buici: et nec sic exaudient. 1 C. r. 14: 21.*

## LE PROLOGUE,

Traduit de l'Original Grec et Latin du *Ciryce*  
*Cathimène*, autrement dit, *le Tapinumène*.

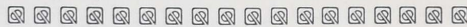
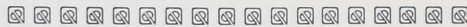
*Qui quaerit Fabios veteres, duroſque Sabinos,  
Hic poſuit noſtra nuper in urbe pedem.  
Prop. ii. 32: 47.*


CERTAINES gens ſont admirables !  
'A qui leur offre des Sermons,  
*Donex nous, diſent-ils, des Fables,*  
*Ou ſi vous voulez, des Chanſons.*  
Ne ſoyons pas ſur le Qui-vive ;  
Ces agréables Poliffons  
Nous laiſſent un alternative :  
Le choix eſt libre choiſiſſons.

34



LES POUS JUGES BONS 'A  
QUELQUE-CHOSE.

UN-JOUR à certain homme, Original joyeux,  
Un ſien Valet, chez lui novice,  
Penant lui rendre un bon office,  
Foura les doigts dans ſes cheveux.  
*Que fait-là ce coquin ? Monsieur, ſouffrez de-grace*  
*Que l'on vous ôte . . Quoi ? . . Ma-foi ce ſont des pous .*



esthétique nationale. Assurément, nous sommes là devant une chose *essentiellement anglaise*, d'esprit comme de forme, et dont nous ne pouvons que constater les *originalités*. Depuis les pendentifs floraux à retour de pointes, le foliotage ornemental des tables, la composition des filets de vignettes et le *régle* de base avec son motif combiné, tout, en effet, est original et nouveau pour nous; sans en excepter la manière peu banale, on en conviendra, d'accentuer les petites capitales!  Momoro, qui écrivait son *Manuel de l'Imprimeur* en 1785, y déclare qu'à ce moment le goût des vignettes *se passait* en France et il accuse les Anglais de nous avoir communiqué l'*aversion* qu'ils portaient à cet élément de décoration! Ce n'est sûrement pas l'exemple que nous en donnons qui poussera à admettre un aussi brusque revirement d'opinion. 

**219.** Au reste, nous allons montrer quelques spécimens de frontispices ornés, qui préciseront l'usage fait en France, à cette époque, de l'élégante collection des pièces décoratives de Fournier, que Caslon s'était empressé d'imiter pour en approvisionner l'Angleterre. Ce sont précisément ces dernières dont nous venons d'apprécier la nature et l'emploi.  D'un stock d'épreuves mis à notre disposition, nous avons extrait, pour en faire la démonstration, les plus significatives. C'est d'abord une impeccable tête de page, d'ordonnance quasi-magistrale, qui joue au propre le rôle de *nom d'imprimeur*; cette *mention d'origine* prend ainsi place au fronton de l'ouvrage au lieu d'être la signature microscopique et dissimulée qui se généralisera au siècle suivant. Sur ce frontispice nous relevons l'heureux parti obtenu par la division ternaire dans la décoration d'un rectangle d'assez grande surface, où le texte n'est pas appelé à dominer. La ligne *addition*, en capitales romaines mi-Garamond,

**217.** LA TYPOGRAPHIE ANGLAISE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE. — 1769. Titre d'une édition londonienne. (VOIR PAGE 308)

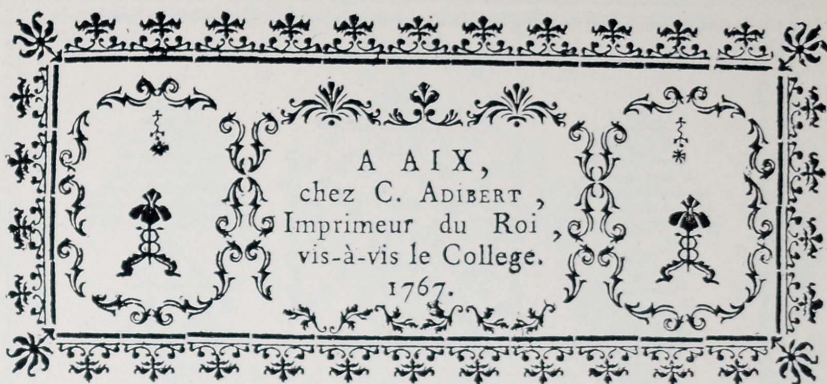
 Ce frontispice nous fait reprendre contact avec la typographie anglaise. Son aspect glacial est en complète opposition avec la coquetterie qui caractérise la nôtre, quelle que soit la nature du sujet. 

**218.** LA TYPOGRAPHIE ANGLAISE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (suite). — 1769. Page de l'édition des *Fables* de César de Missy. (VOIR PAGE 309)

 Heureusement que dans son « Manuel », écrit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Momoro accuse les Anglais de nous avoir communiqué leur aversion pour la vignette! Qu'une date sur un livre a parfois d'éloquence!... 



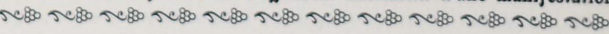
mi-Grandjean, se particularise par l'aspect d'une lettre de *deux points*

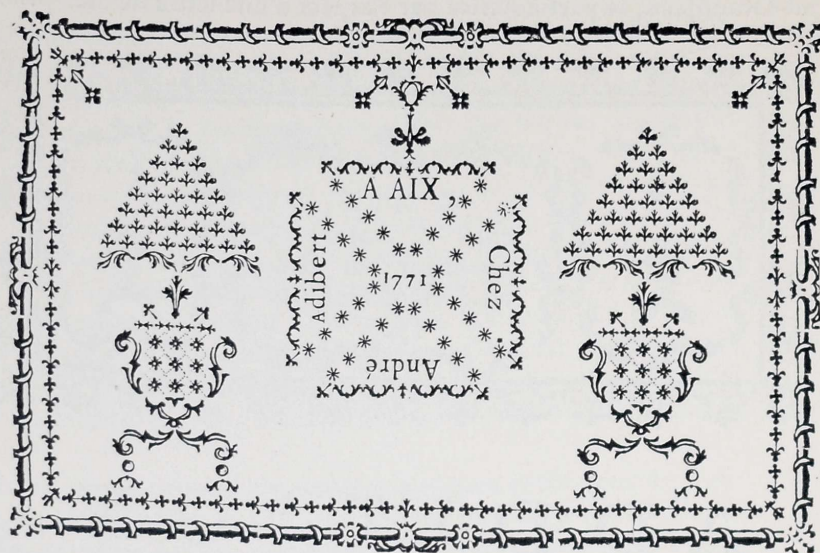


# ADDITION AU MEMOIRE

*DU SIEUR DOMINIQUE, Bourgeois  
de Marseille, servant de réponse à la Con-  
sultation que Marianne Blanc, veuve Floux,  
lui a fait signifier le 20 Mai 1767.*

219. TYPOGRAPHIE FRANÇAISE DE LA FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE. — 1767. Frontispice d'une consultation judiciaire.

**D** ... Et comme il est intéressant de pouvoir opposer au mode anglais de l'emploi des vignettes à combinaisons, la « manière » française ! et cela dans des applications où la sévérité du sujet et la « raideur » coutumière à la justice ne s'offensent nullement d'une manifestation gracieuse d'art français. 

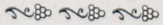


# ADDITION

## AU MÉMOIRE

POUR les fleurs VINCENT, SAUTEL, &  
Conforts, Maîtres Perruquiers de la Ville  
de Marseille.

220. TYPOGRAPHIE FRANÇAISE DE LA FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (*suite*). — 1767. Frontispice d'une consultation judiciaire.

**D** ... Comme aussi de montrer l'ingéniosité des techniciens de l'époque dans l'art de manier les pièces décoratives que Fournier met à leur disposition, pièces que Caslon, en Angleterre, imite avec la caractéristique que nous venons de relever, figure 218. 





# COPIE

DE LA REQUÊTE PRÉSENTÉE PAR  
Me IMBERTY le 19 Février 1767 , pour  
avoir une plus ample Caution.

*A Mr. le Préfet-Général au Siege & Préfecture  
de cette Ville & Vallée de Barcelonette.*

**S**UPLIE humblement Me. JOSEPH IMBERTY ,  
Notaire Royal de la Communauté de Saint-Paul







# M É M O I R E

## INSTRUCTIF,









E CONSEIL SOUSSIGNÉ qui a vu les Mémoires imprimés de Me. Imberty, la Consultation du 30 Juillet 1771, une copie de Requête présentée au Préfet de Barcelonette le 19 Février 1767, & un extrait de l'Arrêt du

221. TYPOGRAPHIE FRANÇAISE DE LA FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (*suite*). — 1773. Autre frontispice. (VOIR PAGE 313)

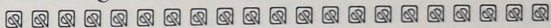
**L**... Et quelle liberté dans le choix et le jeu des pièces à combinaisons ornementales! Quel bel ensemble également de typographie dû à la pureté de style des caractères de cette page, tous de la gravure et de la fonte de Fournier!    

222. TYPOGRAPHIE FRANÇAISE DE LA FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (*suite*). — 1783. Bandeau de tête à nom d'imprimeur, caractères de Fournier le Jeune, initiales en vignettes combinées.

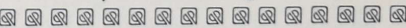
**L** Enfin, comment ne pas conclure, avec ce quatrième exemple, qu'à la catégorie des imprimés judiciaires s'appliquaient indistinctement tous les éléments de la typographie d'art de l'époque?      

mêlée à des capitales de même corps et que la lecture de l'épreuve ne releva point. La seconde ligne, *au mémoire*, est de pur type Garamond. Enfin, au point de vue de la technique typographique, il reste



à observer dans le texte du frontispice le large espacement de la virgule pratiqué sous forme de règle stricte, que l'on retrouvera dans les exemples suivants. 

**220.** Ici, le *frontispice-nom d'imprimeur* croît en importance. Cette fantaisie géométrique, dont la naïveté ajoute au charme, se double de la plus ingénieuse exécution : croix de Malte suspendue, nom de l'imprimeur courant sur l'extrémité des quatre branches, avec la date au centre ; ce motif de milieu, flanqué de deux porte-fleurs à bouquets pyramidaux, ne manque sûrement pas de caractère. C'est une *combinaison*, remplissant parfaitement — dans le goût de l'époque — sa destination de *nom d'imprimeur* et de *bandeau-frontispice*. Les lignes *addition* et *au mémoire* s'annoncent comme de la taille de Fournier le Jeune, de même que le texte des trois lignes en sommaire, où l'on peut analyser la forme si caractéristique de son *romain*.

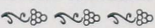
**221.** C'est assurément ici la page maîtresse, le point culminant — si l'on peut dire — de la présente démonstration, visant à la présentation d'une page typique de typographie Fournier exécutée en dehors des préoccupations et des mises au point de fonderie. Ces conditions sont remplies dans cette série de pages et particulièrement dans celle-ci, production très personnelle d'une imprimerie marseillaise exclusivement approvisionnée de types du maître fondeur parisien, et où vignettes et caractères, décors et textes sont traités dans la forme et suivant les usages établis et de pratique courante. Leur belle ordonnance y acquiert sa pleine valeur, et qui-conque est doué du sens typographique ne peut refuser son admiration à ce bel ensemble. Constatons, enfin, que la variété de jeu que permettaient les vignettes de Fournier le Jeune n'avait de comparable que la liberté de facture autorisée par le temps, qui pour la simple réalisation d'un effet décoratif n'éprouvait aucun scrupule à surmonter une tête de nègre de la couronne royale de la monarchie française, décor dont ne s'effarouchaient pas davantage les graves magistrats d'une cour judiciaire ! 

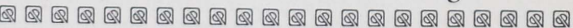
**222.** Avec le bandeau du présent exemple, on se rend compte que quel que soit le développement qu'on puisse lui donner dans la

page, sa raison d'être reste toujours l'encadrement du nom d'imprimeur. Nous avons voulu aussi montrer une très belle gravure d'italique pour titres, de Fournier, ainsi qu'une ligne de ses *blanches* de deux points, qu'il grava jusqu'au *gros canon* et aux *moyennes de fonte*. D'autre part, on peut voir que l'initiale ornée trouvait sa place dans cette typographie judiciaire qui, au point de vue de l'ornementation, n'avait rien à envier aux plus belles éditions de luxe. C'est,

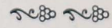


223. LES BILBOQUETS AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE. — 1773. Carte du libraire Prault fils, par Moreau le Jeune.

**D** Parmi les bilboquets de tous genres qui naquirent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, des besoins mondains et commerciaux, la carte d'adresse fut une des catégories privilégiées. 

du reste, une occasion de rappeler qu'à l'époque, pour tous les imprimés en général, que ce soit éditions, états administratifs et jusqu'aux *mémoires* des Pompes funèbres, on utilisait les vignettes et ornements Fournier. 

**223.** Le *Bilboquet*, terme désignant l'ensemble des petits travaux d'impression en dehors du *livre* et de l'*affiche*, c'est-à-dire

**D** Ce titre-frontispice peut à son tour nous donner un aperçu de la nature de la typographie courante sous le règne de Louis XVI et à l'approche de la Révolution. 



ANAXIMANDRE,  
OU

LE SACRIFICE AUX GRACES,

C O M É D I E

EN UN ACTE,

EN VERS DISSYLLABES,

PAR M. ANDRIEUX;

*Représentée, pour la première fois, par les Comédiens  
Italiens ordinaires du Roi, le 20 Décembre 1782.*

---

Prix, 1 liv. 4 sols.

---



A P A R I S,

Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue  
Saint-Jacques, au Temple du Goût.



M. DCC. LXXXIII,

224. TYPOGRAPHIE POPULAIRE. — 1783. Titre d'une pièce de théâtre.

toutes choses où la Typographie fut substituée peu à peu dans les emplois où intervenait avant elle la Calligraphie; le *Bilboquet*, disons-

P A U L  
ET  
V I R G I N I E,

Par JACQUES-BERNARDIN-HENRI  
DE SAINT-PIERRE.

AVEC FIGURES.

Miseris succurrere disco ÆNEID. lib

Prix, papier vélin d'Essonne, 6 liv.







A PARIS,  
DE L'IMPRIMERIE DE MONSIEUR.

M. DCC. LXXXIX.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

225. TYPOGRAPHIE LOUIS XV. — Édition de Pierre-François Didot le jeune, de l'Imprimerie de Monsieur.

**D** Celui-ci intervient dans notre galerie comme le signe avant-coureur de la renommée de la dynastie des Didot dont va s'emplir le monde.  

celles dont la période romantique nous permettra de présenter quelques échantillons, inspirés par les productions lithographiques, qui viendront substituer, à la taille sur cuivre de ces mêmes bilboquets, la technique nouvelle de leur écriture et de leur report sur pierre.  

nous, industrie créée et vivant *en marge* du Livre, reçut au XVIII<sup>e</sup> siècle un développement considérable. Ses séries multiples mirent à contribution tous les artistes décorateurs du Livre, dessinateurs et graveurs, et ces travaux minuscules : faire-part, convocations, circulaires, avis, feuilles administratives, prospectus commerciaux, factures, reçus, cartes de commerce et de visite, étiquettes, etc., bénéficièrent de l'enrichissement du matériel de fonderie pour se faire exécuter à tous prix, et par conséquent décupler leur usage. Nous ne pouvons montrer ici tous les genres; il suffira à notre démonstration de signaler, pour le texte, l'emploi presque exclusif de la *bâtarde coulée*, remplaçant les types de *civilité*, et, dans les titres, de la lettre à *boule* azurée ou de mêmes familles que



**224.** Nous voulons faire contrôler dans cette page l'ensemble des principes de composition exposés par Martin-Dominique Fertil, augmentés de l'apport de *lettres grises* et du *réglot orné* de Fournier le Jeune, d'une stylisation si typique. A noter, comme pratique d'époque : le placement du prix entre deux filets et l'égalité de la répartition du blanc entre toutes les lignes, y compris le fleuron, dont le dégagement ne s'opère qu'à la faveur des deux lignes courtes entre lesquelles il est placé. □ □ □ □ □ □

**225.** Dans le texte de ce frontispice nous retenons la mention du *papier vélin d'Essonne*, nouvellement fabriqué par les célèbres papeteries. C'est là une date dans la constitution du Livre, par l'aspect qu'il va revêtir grâce à cette nouvelle sorte qui, si l'on s'en rapporte à l'annonce contenue sur l'un des feuillets de l'édition, comprenait déjà au moins deux variétés, puisqu'on fixe le prix du volume sur papier *vélin d'Essonne*, à 6 livres; sur *papier fin d'Essonne*, à 4 livres, et sur papier commun, à 1 livre 10 sols. □ □ □ □ □ □ □ □ □

# VOYAGE

## AUTOUR DE MA CHAMBRE.

PAR

M. LE CHEV. X\*\*\* \*\*

O A. S. D. S. M. S.

---

Dans maint auteur, de science profonde,  
J'ai lu qu'on perd à trop courir le monde.  
G R E S S E T,

---



---

A T U R I N.

---

I 7 9 4.

**226.** TYPOGRAPHIE ITALIENNE. — 1794. Titre de la première édition du chef-d'œuvre de Xavier de Maistre, à Turin, sans nom d'imprimeur.

**D** ... Et ce dernier nous découvre entre autres une pratique que nous croyions récente et d'importation outre-atlantique, celle des abréviations de phrases entières par l'initiale de chaque mot. Il faut convenir que, pour une période de début, l'exemple donné ici est de belle taille. ☞ ☞ ☞

226. Enfin, pour terminer cette période, un titre qui ne se signale

# PROCLAMATION

D U

## CONSEIL EXÉCUTIF

PROVISOIRE.

*EXTRAIT des Registres du Conseil, du 20  
Janvier 1793, l'an second de la République.*

LE Conseil exécutif provisoire délibérant sur les mesures à prendre pour l'exécution du décret de la Convention nationale, des 13, 17, 19 & 20 janvier 1793, arrête les dispositions suivantes.

1° L'exécution du jugement de Louis Capet se fera demain lundi 21.

2° Le lieu de l'exécution sera la *Place de la Révolution*, ci-devant *Louis XV*, entre le pied-d'escal & les Champs-élysées.

3° Louis Capet partira du Temple à huit heures du matin, de manière que l'exécution puisse être faite à midi.

4° Des Commissaires du Département de Paris,

des Commissaires de la Municipalité, deux membres du Tribunal criminel assisteront à l'exécution : le Secrétaire-greffier de ce Tribunal en dressera le procès-verbal, & ledits Commissaires & Membres du Tribunal, aussitôt après l'exécution consommée, viendront en rendre compte au Conseil, lequel restera en séance permanente pendant toute cette journée.


*Le Conseil exécutif provisoire.*

ROLAND, CLAVIERE, MONGE, LEBRUN, GARAT,  
PASCHE

*Par le Conseil, GROUVELLE.*

A PARIS, DE L'IMPRIMERIE NATIONALE EXÉCUTIVE DU LOUVRE. 1793.

227. TYPOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION. — 1793. Affiche de l'Imprimerie nationale exécutive du Louvre.

**D** Pendant la période révolutionnaire on vivra (au début tout au moins) sur le passé, c'est-à-dire sur les types de Grandjean, qui subsisteront jusqu'à la fin du siècle. 

à notre attention que par les logiques coupures de son texte, son singulier filet-fleuronné renflé et des abréviations capables de rendre des



points à l'acclimatation actuelle en France d'*innovations* identiques américaines. « Par le Chevalier Xavier de Maistre » est d'un rétablissement facile, étant donné la réputation universelle de l'œuvre et du nom de l'auteur; mais combien de lecteurs sont capables de traduire O. A. S. D. S. M. S. par « officier au service de Sa Majesté Sérénissime », en l'espèce le roi de Savoie? □□□□□□□□□□□□□□□□

**227.** L'Imprimerie royale, avec des fortunes diverses, s'était maintenue au Louvre, où son budget de 1788 atteignait 90.000 livres, dont 1.400 à son directeur. Cette somme était payée sur la cassette du roi. Tout les corps constitués, du reste, ainsi que la reine et les princes, possédaient leur imprimerie spéciale. Ce n'étaient pas, la plupart du temps, des imprimeries particulières, mais des ateliers ayant obtenu la clientèle de ces personnages. En 1785, Pierre-François Didot dirigeait l'Imprimerie de Monsieur, comte de Provence, devenu Louis XVIII, et son frère, François-Ambroise, celle du comte d'Artois, depuis Charles X; mais si la famille des Didot, avec l'aïeul François, ses fils et petits-fils, avait, au cours des cinquante dernières années, jeté les assises de son universelle renommée par ses initiatives variées dans la technique typographique et la fabrication du papier, nous estimons que sa gloire s'identifie plutôt avec le XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle domina presque entièrement, que c'est à lui par conséquent qu'elle appartient et que c'est avec lui que nous la devons saluer. ¶ En 1792, l'Imprimerie du Louvre devint l'*Imprimerie nationale exécutive*. Son directeur, Anisson, arrêté comme conspirateur, puis condamné et exécuté, l'imprimerie fut exploitée pour le compte de l'Etat et son matériel transporté dans la maison de l'ancien fermier-général Beaujon. Un atelier spécial fonctionna pour l'impression des *Assignats*; puis, dans le courant de l'an III, sous le nom d'*Imprimerie nationale*, l'ancien établissement du Louvre fut transféré rue de La Vrillière, où il se trouvait encore lors de la proclamation de l'Empire, le 18 mai 1804. □□□□□□□□□□□□□□□□

**D**ANS l'art de la Révolution, les Assignats jettent une note très personnelle. Ils nous intéressent ici pour leur facture typographique. A part les spécialistes — et ceux-ci, que nous sachions, sont loin d'être légion — combien de personnes, touchant de près ou de

ASSIGNAT DE LA CRÉATION DU 19 JUIN 1791

DOMAINES

Hypothéqués au remboursement des ASSIGNATS  
des 16 et 17 Avril 1790,



NATIONAUX

par le décret de l'ASSEMBLÉE NATIONALE  
sanctionné par LE ROI.

ASSIGNAT DE CINQUANTE liv.

Il sera payé au Porteur la somme de cinquante livres à la Caisse de l'Extraordinaire, conformément aux décrets des 16 et 17 Avril, 29 Septembre 1790, et 19 Juin 1791.

10 G N 35694

Lempereur

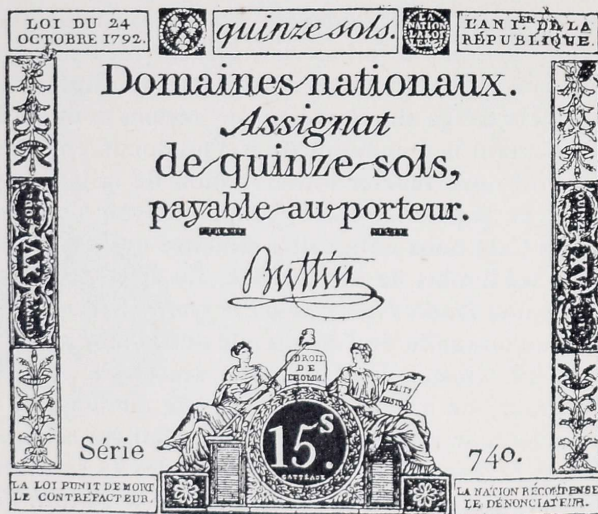
Cinquante

50



loin à l'Imprimerie, se sont donné la peine d'analyser les éléments de ces petites figurines? Nous estimons pourtant que leur étude vaudra le temps que nous y consacrerons, en en limitant le champ à leur technique. ¶ Sans chercher à vouloir préciser par le menu l'organisation de la production des assignats, mais en nous basant simplement sur quelques spécimens en notre possession, nous étions arrivé à des conclusions généralisant leur établissement par procédé typographique, c'est-à-dire par impression en relief. Toutefois, nous regrettons de n'avoir pu élucider un point selon nous capital, celui de savoir si l'on n'avait pas fait servir la stéréotypie de Didot à la constitution de formes d'assignats et ainsi à leur multiplication pour la répartition de leur tirage simultané sur un certain nombre de presses. Quand à ce moment la communication d'un document d'une autorité indiscutable vint nous révéler l'intervention de la taille-douce dans l'exécution de ce papier-monnaie, comme moyen d'en empêcher la falsification. ¶ Cela nous obligeait à remettre notre travail sur chantier, à étendre les limites de notre étude. En effet, voici ce que nous trouvions dans une *Notice historique sur le général Meusnier*, lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des Sciences, le 20 décembre 1909, par M. Gaston Darboux, son secrétaire perpétuel. ¶ Le général Meusnier, né à Tours en 1754, tué au siège de Mayence, aussi grand inventeur qu'excellent soldat, avait été reçu membre de l'Académie des Sciences à 22 ans. Ses aptitudes à s'assimiler le détail des inventions le firent désigner pour rédiger le *Recueil des machines approuvées par l'Académie*; aussi lorsque, par une loi datée du 13 septembre 1791, un bureau fut chargé d'étudier toutes les inventions utiles à l'Etat, c'est à ce bureau consultatif, dont Meusnier faisait partie, que le Gouvernement renvoya l'examen de la plupart des questions relatives aux assignats, et c'est à cette occasion, dit M. Gaston Darboux, « que Meusnier inventa la *machine* la plus ingénieuse, « pour graver les assignats en taille-douce, de manière à en empêcher « la falsification. Il ne lui fallut qu'une demi-heure pour la trouver « et en faire le calcul, qu'il présenta à ses collègues Monge, Vandermonde, Berthollet. Tous trois ne revenaient pas de leur étonnement de cette découverte, qui se fit dans un temps donné et fut « en quelque sorte une saillie d'invention mécanique. » ¶ M. Darboux complète cette constatation par les détails suivants trouvés dans

une lettre écrite par Meusnier à son ministre, le 2 juin 1792 : « Ayant  
« indiqué, disait-il, des procédés nouveaux pour éviter la contrefaçon  
« des assignats dont la fabrication est commencée depuis longtemps,  
« je n'ai pu me refuser au désir que m'a témoigné le Comité des  
« assignats et monnaies de m'en voir diriger l'exécution, jusqu'à ce  
« que quelqu'un soit formé de manière à pouvoir la conduire en mon  
« absence. Il ne me reste plus à terminer à cet égard que ce qui con-



229. TYPOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION. LES ASSIGNATS.

« cerne la gravure en taille-douce des assignats de 25 et de 10 livres,  
« je ne saurais mettre la fabrication en état de se passer de ma pré-  
« sence que dans une quinzaine de jours... » ¶ Sans moyens de contr-  
ôler le fonctionnement de cette machine, il nous était pénible de  
nous contenter d'en mentionner simplement l'invention. Très heureu-  
sement, la collection assez importante d'assignats de notre confrère  
Louis Morin vient nous en permettre la vérification. ¶ Examinons  
d'abord la composition des créations du début. La première en date  
que nous ayons sous les yeux est cet assignat de *cinquante livres* du  
19 juin 1791 (228), d'une élégance exquise, sursaut de goût de la  
merveilleuse époque qui s'éteint. L'exécution en est exclusivement



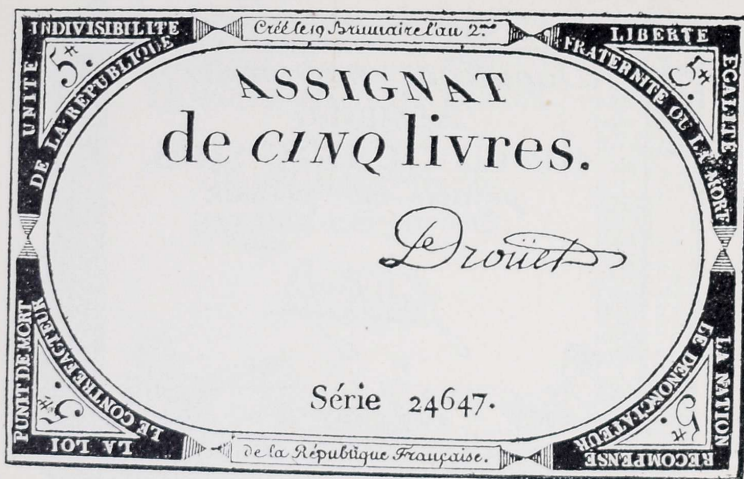
typographique. Le cadre, cerné de deux filets mobiles, se compose de vignettes de coin à fleur de lys blanche sur fond noir. Les techniciens constateront le sectionnement des rinceaux du bloc ci-dessus, venant former la seconde partie du coin. La bande de tête est combinée avec une succession de vignettes fleur de lys accolant différents motifs et symétriquement reproduite à droite et à gauche de la mention



230. TYPOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION. LES ASSIGNATS.

de création et de date. Les filets de reprise de la vignette de coin se raccordent exactement avec ceux de la vignette retournée des deux montants qui terminent un motif triangulaire noir, limitant le cartouche qui loge le nombre 50. En pied de l'encadrement, répétition de la suite de petites vignettes isolées sur chaque côté de la bande portant au centre la mention : *cinquante livres*. Dans ce cadre, la ligne : *Domaines nationaux* est en belles initiales mobiles Didot, aux pleins ornés. L'*A* du mot assignat a été gravé spécialement avec, dans son plein, la phrase : « *la liberté et le roi* ». Le reste du texte est en mobile avec le médaillon à l'effigie de Louis XVI et les deux cartouches de pied

gravés par Gatteaux, le spécialiste des attributs symboliques des assignats. Relevons encore, pour être complet, la gravure spéciale, sur cuivre, du bloc *liv.* en bâtarde. ¶ De toute évidence, ce premier modèle est exclusivement composé d'éléments typographiques pour impressions en relief; le foulage au verso de l'original est à lui seul concluant. ¶ Nous trouvons la même technique et les mêmes éléments sur l'assignat de *cinq livres* créé le 1<sup>er</sup> novembre 1791. ¶ Sur

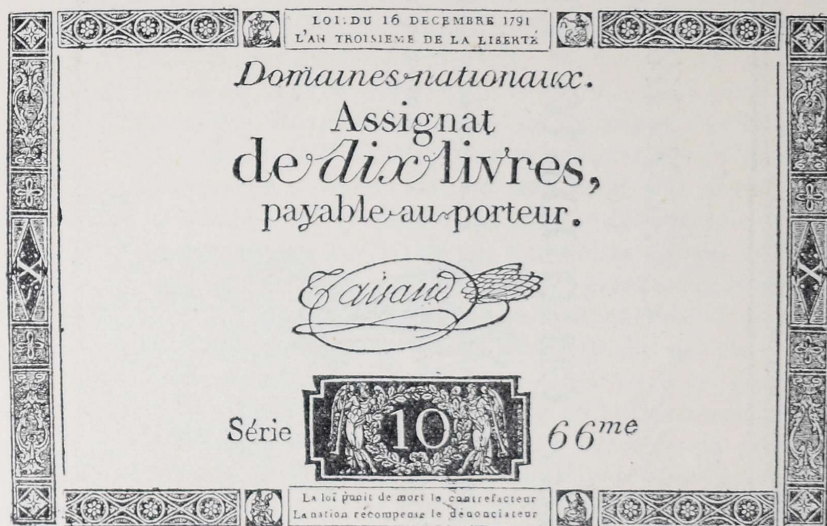


231. TYPOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION. LES ASSIGNATS.

l'assignat de *quinze sols* (229), suppression des petites vignettes mobiles. Le cadre est formé de blocs gravés séparément et combinés symétriquement avec le groupe d'attributs de Gatteaux à la base. Remarquons que les lignes « *Domaines nationaux* », « *Assignat de quinze sols* » et « *payable au porteur* », de pur type Didot, avec déliés de reprise, sont autant de blocs gravés sur cuivre et signés Gérard. ¶ La même technique se relève sur l'assignat de *dix sols*. ¶ L'assignat de *vingt-cinq sols* de l'an IV forme un seul bloc signé I. P. Droz. ¶ Pour l'assignat de *cinquante sols* (230), gravé par Gatteaux, même bloc du cadre, ainsi que du texte intérieur. La bande de tête subit seule des variations dans ses trois divisions de dates et de série. ¶ L'assignat de *cinq livres* (231) trouve dans son trait ovale intérieur la confir-



mation de sa gravure sur un seul bloc, contrairement à la division en quatre parties de son cadre, que semblerait indiquer le mauvais raccord des deux pointes des coins du montant de droite. ¶ Avec l'assignat de *dix livres* (232), même remarque que pour celui de *quinze sols* (229). Technique identique pour l'assignat de *vingt-cinq livres*, du 6 juin 1793. ¶ Mais jusqu'à présent, dira-t-on, nous n'apercevons



232. TYPOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION. LES ASSIGNATS.

pas trace de la machine à graver en taille-douce du général Meusnier ! Faudrait-il conclure à son non-fonctionnement ? Nous ne le pensons pas, car voici enfin (233) une application du procédé annoncé, mélangé à un second tirage d'éléments en relief. L'attribut habituel de Gatteaux est cette fois reproduit en taille-douce et — nous le voulons supposer — à l'aide de la fameuse machine à graver. Cependant, que vient faire ici la mention « A. Tardieu, sc. » ? Est-ce le nom du *conducteur* de la machine ? ¶ Si nous risquons une observation, ce serait que l'intervention de cette méthode protectrice n'a pas contribué à réaliser une œuvre de très bon goût ; car nous n'avons constaté jusqu'ici rien d'aussi lâché comme ensemble. Les raccords des blocs du cadre sont

№. 774

*République Française.*

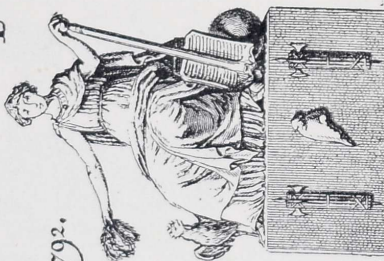
*Assignat de cinquante LIVRES.*

De la Création du 14. Déc.<sup>bre</sup> 1792.

Hypothèque sur lea

L'Américain de la République,  
Donnaire National.

order.



*Colletes in.*

1222

72.° 77 4

série 4109

LIBERTÉ ÉCARTÉE

LA NATION RÉCOMPENSE  
LE DÉNONCIATEUR.

LA TOI PUNIT DE MORT  
LE CONTRERACTION.

**233.** TYPOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION. LES ASSIGNATS.



pitoiables et la gravure du texte n'a même pas son impeccabilité coutumière. Et puis... et puis c'est tout, tout ce qu'il nous a été donné de relever comme utilisation de la taille-douce dans la collection des spécimens examinés. ¶ Assignats de *cent francs* du 18 nivôse an III; assignats de *cent vingt-cinq* et de *deux cent cinquante livres* du 7 vendémiaire an II; assignat de *cinq cents livres* du 20 pluviôse également de l'an II; jusqu'à un original « *mandat territorial* » de *vingt-cinq francs* du 28 ventôse an IV; toutes ces figurines, de compositions variées, relèvent du mode d'établissement *typographique*, où, en dehors du décor de Gatteaux, s'observe dans la gravure de la lettre la plus pure coupe Didot et l'innovation très caractéristique de la liaison des lettres et des mots-blocs par un trait droit ou bouclé à la manière de l'antique fioriture gothique, qui va dans l'assignat **232** jusqu'à la résurrection de l'ornement paraphe calligraphique; genre que développeront bientôt la lithographie et les vignettes de nos jours dites « brins de fils ». ¶ A l'appui de nos conclusions, donnons cet extrait des *Remarques générales* affichées par ordre de l'Assemblée nationale du 15 messidor an II (3 sept. 1794) : « Presque tous les assignats qui ont été contre-  
« faits ont été imprimés en taille-douce... Dans les bons assignats,  
« les seules parties qui aient été imprimées en taille-douce sont les  
« deux médaillons dans les assignats de 25 livres de la première  
« création; l'aigle, dans les assignats de 400 livres, et la figure de la  
« République, dans ceux de 50 livres, de la création du 14 décem-  
« bre 1792. Toutes les autres parties ont été imprimées avec des  
« caractères en relief. » Dewamin, à qui nous empruntons cet extrait (*Cent ans de numismatique française*, t. I, p. 114), semble ignorer totalement l'intervention du général Meusnier. ¶ Et nous arrêterons là cette sommaire revue, souhaitant qu'elle ait pu intéresser notre lecteur et lui suggérer le désir de poursuivre pour son compte cette initiation à l'étude si captivante de la technique des assignats. □□□□







SPECIMEN  
DES  
NOUVEAUX CARACTÈRES

DE LA FONDERIE ET DE L'IMPRIMERIE

DE P DIDOT, L'AINÉ,

CHEVALIER DE L'ORDRE ROYAL DE SAINT-MICHEL

IMPRIMEUR DU ROI ET DE LA CHAMBRE DES PAIRS,

DÉDIÉ

A JULES DIDOT, FILS,

CHEVALIER DE LA LÉGIION D'HONNEUR.



À PARIS,

CHEZ P. DIDOT, L'AINÉ, ET JULES DIDOT, FILS

RUE DU PONT DE LODI, N<sup>o</sup> 6.

MDCCCXIX.

procédé de broyage des chiffons emprunté aux méthodes hollandaises; en impression, la presse à un coup (Voir la notice sur les *Machines à imprimer*, t. II), et en fonderie le perfectionnement du *point hypographique*, dont Fournier le Jeune avait eu l'initiative, mais que François-Ambroise Didot basa sur la ligne de pied-de-roi, divisée en six parties, dont il fit correspondre la totalité à l'épaisseur de la *nompaille*, qu'il appela le *six*, en raison de son épaisseur de six points ou six sixièmes de ligne. ¶ Le *point* Didot prit très vite le pas sur le point Fournier et son emploi prédomina en France, où il est encore aujourd'hui la base des mesures typographiques. La réforme de Didot porta aussi sur la dénomination des caractères, qu'elle tendit à ne plus désigner que par leur représentation en *points*. Par exemple: le *six*, le *sept*, le *huit*, etc., au lieu de la *nompaille*, la *mignonne*, le *petit-texte*, anciens noms que Fournier avait conservés en les accompagnant seulement de leur proportion en *points* suivant son échelle (Voir t. I, page 298). L'usage de deux étalons de mesure ne fut pas sans mettre quelques entraves à la fabrication systématique des *blancs* et des *garnitures*; mais le problème posé par cette dualité trouva sa solution dans un accord sur la double base du *cicéro* Fournier et du *cicéro* Didot. Le premier, correspondant exactement à 11 points Didot, constitua le *système de onze*: soit le *cicéro* Fournier sur 11 points Didot avec sa *nompaille* sur 5 p. 1/2; puis le *système de douze*, sur *cicéro* Didot de 12 points avec division par 6 et 3. Dans les maisons utilisant le système de onze, l'usage s'établit de descendre d'un degré — du *cicéro* à la *nompaille* tout au moins — les anciennes dénominations de forces de corps: ainsi on appela *nompaille* le corps 5, *mignonne* le corps 6, *petit-texte* le corps 7, *gaillarde* le corps 8, *petit-romain* le corps 9, *philosophie* le corps 10 et *cicéro* le corps 11: les 11 points Didot représentant — comme nous l'avons vu — le *cicéro* ou les anciens 12 points Fournier. ¶ Cette réforme accomplie, François-Ambroise fit graver et fondre chez lui, par Waflard, mais suivant ses données personnelles, ses premiers types de lettres dont nous avons d'autre part fixé la caractéristique (fig. 15 et 16). Il eut pour élève Vibert, qui resta dans la famille et travailla plus tard avec son fils Pierre. Il fut imprimeur du Clergé et du comte d'Artois (depuis Charles X), et il eut l'honneur de recevoir dans ses ateliers la visite de Franklin, qui lui confia son fils pour l'initier à la gravure des poinçons et à la fonte des caractères.



❧ PIERRE L'AINÉ ❧ Son fils *Pierre Didot l'ainé*, qui lui succéda (1761-1853) en 1789, fut imprimeur du roi et se révéla technicien hors pair. Comme imprimeur-éditeur, il prit dans le Livre la tête du mouvement d'art gréco-romain de l'école davidienne, dont s'accompagnait si admirablement la coupe du caractère créé par son père. ❧ Ses travaux d'édition lui acquirent une telle gloire que le Gouvernement, décidant d'honorer l'Imprimerie en sa personne, ordonna le transfert de ses presses au Louvre (1797), où, avec la collaboration des Proud'hon, des Girodet-Trioson, des Percier, des Moreau le Jeune et d'autres illustrateurs, il entreprit et mit sur pied cette série merveilleuse d'ouvrages connue sous le nom d'*Édition du Louvre*, dans laquelle figure le *Racine*, trois volumes en caractères gravés et fondus par son frère Firmin. Cet ouvrage, commencé en 1799, fut terminé pour figurer à l'Exposition des produits de l'Industrie française en 1801, où le jury le proclama *la plus parfaite production typographique de tous les âges*. En 1800, Pierre avait imprimé la *Constitution de la République* avec de très gros caractères dus à Firmin. (Ces caractères existent encore aujourd'hui dans le fonds de ce dernier, qui nous est parvenu intact. Ce sont ceux qui forment le frontispice de notre analyse du type Didot, en tête du tome second.) ❧ Pierre Didot est également connu comme littérateur. En 1819, il publiait, avec des poésies variées de sa composition, le spécimen complet de la proportion des corps de son caractère d'édition (235), en établissant du 6 au 12 une échelle par demi-point d'une gamme parfaite, œuvre d'art et de conscience absolument admirable. « Tous ces corps (235-237), » déclare-t-il, ont été gravés sous mes yeux, d'après les modèles « que j'ai fixés généralement pour les différents types, et les chan-

**235.** LES DIDOT. — 1819. Présentation du corps 13 dans le Spécimen de P. Didot l'ainé. (VOIR PAGE 334)

❧ Avec la collaboration du maître Vibert, Pierre Didot vient de consacrer dix années à doter de multiples retouches ses types de la-beurs; trouvant pour le g et l'y bas de casse, entre autres, une forme personnelle, originale; puis poussant la minutie dans la graduation des œils jusqu'à l'établissement d'une échelle par demi point du 6 au 12. ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

**236.** LES DIDOT. — 1819. Fonte correspondante d'après les poinçons de Firmin Didot. (VOIR PAGE 335)

❧ Il est intéressant d'opposer aux types de Pierre Didot l'ainé, transportés en Hollande avec tout son atelier en 1829, ceux non moins célèbres et authentiques — de plus, toujours en usage en France — provenant de Firmin Didot, acquis par la Fonderie Générale vers 1840 et aujourd'hui propriété de la maison Peignot et C<sup>ie</sup>. ❧

## LE TREIZE.

## ÉPITHALAME,

A L'OCCASION DU MARIAGE

DE MA NIECE EUGÉNIE DIDOT

AVEC M. ALEXANDRE CHALLAYE.

Nouvel époux, belle Eugénie,  
De vos parents la main chérie,  
Qui déjà vous a fait cueillir  
Les fleurs du printemps de la vie,  
A son banquet digne d'envie  
S'empresse de vous réunir.  
Là se rencontrent quelques sages,  
En petit nombre, comme ailleurs,  
Qui, sans défier les orages,  
De loin contemplent les naufrages,  
Et du port goûtent les douceurs.  
Le cœur ému, l'ame attendrie,  
Déjà les auteurs de vos jours,



LE TREIZE.

ÉPITHALAME,

A L'OCCASION DU MARIAGE

DE MA NIÈCE EUGÉNIE DIDOT

AVEC M. ALEXANDRE CHALLAYE.

Nouvel époux, belle Eugénie,  
De vos parents la main chérie,  
Qui déjà vous a fait cueillir  
Les fleurs du printemps de la vie,  
A son banquet digne d'envie  
S'empresse de vous réunir.  
Là se rencontrent quelques sages,  
En petit nombre, comme ailleurs,  
Qui, sans défier les orages,  
De loin contemplent les naufrages,  
Et du port goûtent les douceurs.  
Le cœur ému, l'âme attendrie,  
Déjà les auteurs de vos jours,

« gements particuliers que j'ai fait subir à quelques-uns d'entre eux, « notamment au **G** et à l'**Y**. Depuis environ dix années consécutives, « pendant lesquelles j'ai employé assez régulièrement à peu près trois « heures par jour à ce travail avec M. Vibert, actuellement sans doute « l'un de nos plus habiles graveurs en lettres ou poinçons, mes retou- « ches les plus multipliées, mes indications les plus minutieuses, « peut-être même mes caprices de perfectionnement, qui souvent « m'ont porté à recommencer deux ou trois fois les mêmes types, n'ont « pu refroidir son zèle, ni me laisser entrevoir le terme de sa patience. »

✂ JULES ✂ La prise de possession de son établissement de la rue (1794-1871) du Pont-de-Lodi, 6, par son fils *Jules Didot*, eut lieu l'année même de la publication de cet opuscule, qui, du reste, lui était dédié. Cette exploitation dura dix années. M Vers 1829, le roi des Pays-Bas, Guillaume I<sup>er</sup>, lorsque la Belgique était encore sous son autorité, acheta, moyennant la somme de 400.000 francs, la typographie de M. Jules Didot, pour en former une imprimerie à Bruxelles. Cette typographie, mise sous séquestre par suite de la révolution belge, fut rendue après le traité qui sépara la Belgique de la Hollande, et le roi la fit transporter à La Haye. Mais le nouvel établissement, qui devait être soutenu par le monarque et en quelque sorte géré en son nom, alarma les imprimeurs hollandais, menacés d'une concurrence redoutable. Sur leur représentation, le roi renonça à son projet et le matériel typographique dont il avait fait l'acquisition fut annexé à l'imprimerie du gouvernement, à La Haye. ☐☐☐

✂ FIRMIN ✂ *Firmin Didot*, deuxième fils de François-Ambroise (1764-1836) et frère de Pierre, dit Didot l'aîné, fut le membre le plus marquant de la famille et mérita de lui perpétuer son prénom. Célèbre comme imprimeur et surtout comme fondeur, branche où il s'est immortalisé, il grava son premier caractère en 1783; c'est lui qui fixa le *type Didot* et ce sont ses fontes personnelles qui servirent aux éditions du Louvre exécutées par son frère (236-238). Il fut donc graveur, fondeur, imprimeur, libraire, fabricant de papier, littérateur (auteur de deux tragédies), et il inventa un procédé de stéréotypie qu'il expérimenta pour certains tirages des éditions du Louvre. En 1811, comme chef de la fonderie de l'Imprimerie impé-



riale, sur l'ordre de Napoléon, qui avait décidé le renouvellement des types existants, il fut chargé du projet et proposa de remplacer par la division centésimale et métrique le système des points typographiques. De 1812 à 1815, il grava 13 corps romain et italique d'une nouvelle typographie dite millimétrique. Directeur de l'Imprimerie royale à la Restauration, il s'associa ses deux fils en 1819, puis fut nommé député en 1826. Quelques années après sa mort, vers 1840, son matériel de fondeur fut acquis par la Fonderie Générale et vint enrichir le fonds des nombreuses maisons déjà groupées sous cette firme, propriété actuelle de la maison Peignot et C<sup>ie</sup>. □ □ □ □ □

✎ AMBROISE-FIRMIN ✎ Des deux fils de Firmin, continuateurs de la firme familiale parisienne de la rue des Saints-Pères, le premier, *Ambroise-Firmin*, fut l'inspirateur des grandes publications qui firent la gloire de la maison. Bibliophile, il se constitua une bibliothèque privée, d'une incomparable richesse en manuscrits, imprimés, collection d'estampes. Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, il fut également le promoteur, en 1823, du Comité philhellène. Il introduisit la Typographie dans plusieurs villes de la Grèce et, sous le coup de l'émotion que produisit sa mort, son nom fut donné à l'une des rues d'Athènes.

✎ HYACINTHE-FIRMIN ✎  
(1794-1880)

Son frère *Hyacinthe-Firmin* fit ses études à Sainte-Barbe et s'initia ensuite, dans les ateliers de sa famille, à toutes les parties de

237. LES DIDOT. — 1819. Présentation du corps 18 dans le Spécimen de P. Didot l'aîné. (VOIR PAGE 338)

**D** Cette force d'œil rendra perceptibles des détails passés inaperçus ou restés confus dans la fonte de 13; par exemple la position du curieux triangle aux extrémités de l'S et du C grandes capitales, l'absence de plein dans l'accent circonflexe, etc.

238. LES DIDOT. — Reconstitution de la page précédente avec les types de Firmin Didot et le g de Didot l'aîné. (VOIR PAGE 339)

**D** Voyons également la mesure dans laquelle peuvent différer entre elles deux fontes d'un même type de lettres, par le fait de simples modifications de détail; par exemple, ici, un très léger allongement de l'œil, un non moins faible rétrécissement de l'approche, de même qu'un changement dans la tête du t et la boucle de l's bas de casse, qui fait que cette page, de même corps et de même famille que ceux de la précédente, change presque totalement d'aspect. Cette constatation donne toute leur importance et toute leur valeur aux dix années consacrées par P. Didot et Vibert en « recherches minutieuses » et en « caprices de perfectionnement », pour la note qu'en reçurent leurs poinçons: c'est certainement la plus originale expression du thème esquissé par François-Ambroise en 1757.

## LE DIX-HUIT

Cette épltre se trouve en tête de mon édition in-folio de la *Henriade*, tirée seulement à 125 exemplaires, dont S. A. R. Monsieur a daigné agréer la dédicace.

## A S. A. R. MONSIEUR.

Frère et fils de nos rois, dont les fils aujourd'hui  
Du trône et de l'état sont l'espoir et l'appui,  
Entouré de l'éclat de ton nom tutélaire,  
J'offre avec quelque orgueil cet œuvre de Voltaire,  
Ce poème immortel qui du meilleur des rois  
A l'amour des Français éternise les droits.  
Pour ce héros vaillant, humain, et magnanime,  
Du monde entier Voltaire a captivé l'estime;  
Et par-tout on bénit un roi si généreux,  
Qui vécut pour son peuple, et sut le rendre heureux.  
C'est ainsi que Henri, digne d'un tel hommage,  
Voyait par-tout les cœurs voler sur son passage...  
D'un spectacle si doux toi-même as pu jouir;  
La France sur tes pas s'empressa d'accourir;



## LE DIX-HUIT.

Cette épître se trouve en tête de mon édition in-folio de la Henriade, tirée seulement à 125 exemplaires, dont S A R Monsieur a daigné agréer la dédicace

## À S. A. R. MONSIEUR.

Frère et fils de nos rois, dont les fils aujourd'hui  
Du trône et de l'état sont l'espoir et l'appui,  
Entouré de l'éclat de ton nom tutélaire,  
J'offre avec quelque orgueil cet œuvre de Voltaire,  
Ce poème immortel qui du meilleur des rois  
A l'amour des Français éternise les droits.  
Pour ce héros vaillant, humain, et magnanime,  
Du monde entier Voltaire a captivé l'estime;  
Et par-tout on bénit un roi si généreux,  
Qui vécut pour son peuple et sut le rendre heureux.  
C'est ainsi que Henri, digne d'un tel hommage,  
Voyait par-tout les cœurs voler sur son passage...  
D'un spectacle si doux toi-même as pu jouir;  
La France sur tes pas s'empressa d'accourir;

l'art de l'Imprimerie. Le précieux concours qu'il apporta de ce fait à son frère Ambroise eut comme résultat d'assurer le succès constant de leur librairie, qui finit par absorber uniquement leur activité. Il se retira de l'association en 1868. C'est lui qui organisa au Mesnil la première imprimerie féminine. □□□□□□□□□□□□□□□□

✂ FRÉDÉRIC-FIRMIN ✂ Ce troisième fils de *Firmin* se consacra  
(1798-1836) spécialement à la Papeterie du Mesnil, où le papier fut séché pour la première fois à l'aide de cylindres chauffés par la vapeur. □□□□□□□□□□□□□□□□

✂ ALFRED ✂ Le successeur d'Ambroise et de Hyacinthe fut *Alfred*  
(1828-1913) *Firmin-Didot*, qui géra la maison pendant 37 ans, de 1855 à 1892. Sous sa direction parurent *Paris à travers les âges*, *l'Ornement polychrome*, *le Costume historique*, pour lesquels une imprimerie spéciale chromolithographique fut créée. Il donna également un grand développement à l'Annuaire du Commerce *Didot-Bottin*. Il s'associa ses fils *Maurice* et *René* ainsi que MM. Magimel et Hébert, leurs parents. La maison d'impression de la rue des Saints-Pères, cédée d'abord à M. Georges Chamerot, puis à M. Ph. Renouard, est actuellement exploitée par M. J. Dumoulin. □□□□□□□□□□□□

✂ PAUL-FIRMIN ✂ Fils de Hyacinthe Firmin-Didot, il dirigea la  
(1826-1905) maison avec son cousin Alfred jusqu'en 1875. Il fut juge au tribunal de commerce de la Seine. □□□□□□□□□□

✂ PIERRE-FRANÇOIS ✂ Il nous faut maintenant reprendre la  
(1732-1793) 2<sup>e</sup> branche, c'est-à-dire celle de *Pierre-François*, fils de François, chef de la dynastie, et frère de François-Ambroise. Pierre-François Didot avait été reçu libraire en 1755. Il fut fondeur en caractères et nommé en 1759 imprimeur du comte de Provence (depuis Louis XVIII). Il publia, parmi nombre d'éditions réputées : le *Télémaque* et *l'Imitation de Jésus-Christ*. C'est le créateur de la grande papeterie d'Essonnes qui contribua autant à la réputation de la famille que les créations typographiques de ses autres membres. Une de ses filles, Félicité, épousa Bernardin de Saint-Pierre. □□□□□□□□□□□□□□□□



❧ DIDOT LE JEUNE ❧ Le dernier des trois fils de Pierre-François avait été reçu docteur en médecine. Il succéda à Henri Didot, fut imprimeur et fondeur en caractères et publia l'édition des *Voyages du jeune Anacharsis*. ❧ De cette lignée citons L. Léger, graveur, neveu et successeur de Pierre-François Didot, dont l'atelier était 28, place de l'Estrapade. C. L. F. Panckoucke imprima pour lui un album remarquable d'épreuves de ses caractères et de ses vignettes. ❧ Aujourd'hui, la famille Firmin-Didot n'imprime plus que dans ses établissements du Mesnil-sur-l'Estrée (Eure). ❧❧

```

graph TD
    F1["FRANÇOIS  
(1689-1757)"]
    F1 --- F2["FRANÇOIS-AMBROISE  
(1730 | 1804)"]
    F1 --- F3["PIERRE-FRANÇOIS  
(1731 | 1793)"]
    F2 --- P1["PIERRE DIT L'AÎNÉ  
(1761 | 1853)"]
    F2 --- F4["FIRMIN  
(1764 | 1836)"]
    F3 --- H1["HENRI  
(1765-1852)"]
    F3 --- L1["LÉGER DIDOT  
(1767-1829)"]
    F3 --- D1["DIDOT  
LE JEUNE"]
    P1 --- J1["JULES  
(1794-1871)"]
    F4 --- AF1["AMBROISE-FIRMIN  
(1790 | 1876)"]
    F4 --- HF1["HYACINTHE-FIRMIN  
(1794 | 1880)"]
    F4 --- F1_1["FRÉDÉRIC  
(1798-1836)"]
    AF1 --- ALF1["ALFRED  
1828 | 1913"]
    ALF1 --- M1["MAURICE  
(né en 1859)"]
    ALF1 --- R1["RENÉ  
(1866-1911)"]
    M1 --- RO1["ROBERT  
(né en 1888)"]
    F1_1 --- P1_1["PAUL  
(1826-1905)"]
    
```

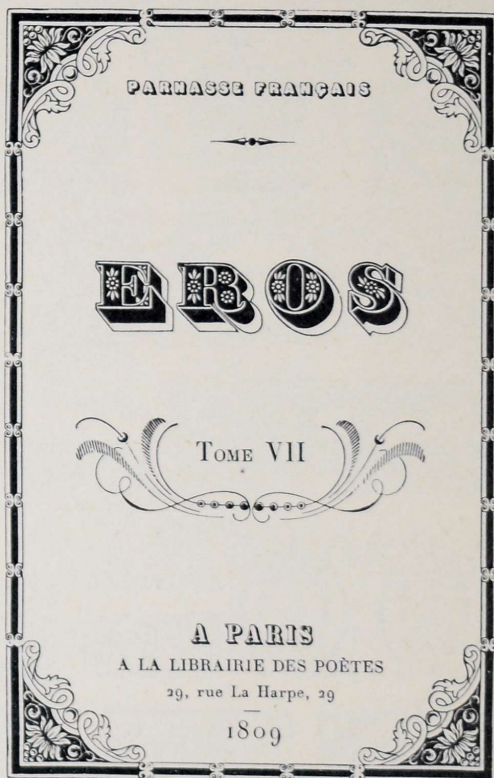
**1800 à 1809.** ¶ A l'avènement du XIX<sup>e</sup> siècle, l'industrie typographique compte en France — faisant cortège à la dynastie des Didot — un important noyau de firmes possédant déjà, ou en voie d'acquérir une grande notoriété professionnelle. Les Mame à Paris, dans leur maison de la rue du Pot-de-Fer, où s'impriment les éditions stéréotypes d'Herhan, puis à Tours; les Danel à Lille, les Monnoyer au Mans, les Barbou à Limoges, les Delalain, les Crapelet, les Lemoine, les Belin à Paris, pour n'en citer que quelques-uns, sont les avant-coureurs de la pléiade qui va régénérer la production tricentenaire de la Typographie et, par des applications nombreuses, en constituer le moteur essentiel, le rouage le plus actif de la civilisation. ¶ Cependant, les restrictions, les entraves gouvernementales ne vont pas manquer. Dès ses débuts, l'Empire établit en fait la censure des journaux et des publications périodiques; il abolit enfin ouvertement la liberté de la presse par le décret du 5 février 1810. Napoléon estimait que « l'Imprimerie est un arsenal qu'il importe de « ne pas mettre entre les mains de tout le monde; nul ne pourra donc « l'exercer sans être breveté ou assermenté, et le nombre des imprimeurs sera fixé dans chaque département. L'Imprimerie n'étant « pas un commerce, il ne doit pas suffire, pour s'y livrer, d'une « simple patente. Il s'agit d'un état qui intéresse la politique et dès « lors la politique doit en être juge. » ¶ Une immédiate remise en vigueur des anciens règlements réduit à 60, puis à 80 (au lieu de 400, chiffre de l'époque) le nombre des imprimeries parisiennes, et la surveillance des journaux est confiée à la police générale. □ □ □ □ □ □

**1810 à 1819.** ¶ C'est le moment où Frappié (1810) tente de concurrencer la presse Stanhope avec son modèle de presse à bras dont le marbre se soulève par la pression du barreau; où Paul Dupont (1815), Lorilleux (1816) jettent les fondements d'établissements modèles; c'est en particulier l'heure officielle de l'introduction de la lithographie à Paris avec de Lasteyrie et Engelmann (1816), puis Senefelder (1818); où l'encrage litho reçoit de Schmautz son rouleau définitif, en même temps que le chimiste Gannal, sur les conseils de Cheragay, un correcteur d'imprimerie, dote l'encrage typographique de sa pâte à rouleaux. L'impression en taille-douce voit se créer (1817) l'atelier de Chardon, d'où sortirent, jusqu'à la



fin du siècle, tant d'artistiques épreuves ; tandis qu'en librairie d'édition se fondent les établissements, parvenus jusqu'à nos jours, de Masson (1804), de Méquignon (1810), de Saintin (1817), de Bailière (1818) et de Lacroix (1819), de même que l'importante typographie de Pilet-Dumoulin (1804). □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**239.** Mais nous ne devons pas oublier le but de cette étude, qui est de noter les transformations de la lettre et du décor dans le titre et la page de texte. Inspirée par les créations de la lithographie naissante, la lettre *blanche* se multiplie ; d'abord très fortement ombrée, puis les pleins ornés de perles, de rosaces et palmettes. La vignette d'encadrement suit le mouvement et les *traits de plume* réapparaissent, fleurant les titres. En toutes circonstances, la sévère harmonie des types Didot s'accommode et s'estampille du triple filet de cadre avec trait gras central, soit d'une seule pièce, soit sectionné en vignettes de longueurs alternées. On crée aussi, pour ce décor à triple filet, des coins ornés, d'une belle tenue, qui viennent très joliment corser un titre de couverture. □ □ □ □ □ □



**239.** TYPOGRAPHIE PREMIER EMPIRE. — Spécimen d'un titre constitué avec les caractères et ornements caractéristiques de l'époque.

**L** La forme rectiligne de style gréco-romain, née des applications décoratives de Percier, ne tarde pas à se manifester dans la production typographique. Nous présentons ici un spécimen de ses principaux éléments. ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

**240.** Nos graveurs nationaux établissent par séries de nombreux motifs emblématiques dont la fonderie étrangère — qui nous inonde

déjà de ses contrefaçons — s'empare pour les reproduire et nous les retourner ; aussi est-il difficile de préciser leur exacte provenance. Par exemple, si l'attribut de tête de notre série décèle la manière de Thompson, l'élève de Thomas Bewick et l'un des rénovateurs en France de la xylographie, d'autres pièces — quoique françaises de dessin et de goût — n'en révèlent pas moins une main, un faire qui n'ont rien de ceux de notre terroir. On sait, du reste, que l'importation d'Allemagne de plombs et matrices de collections entières de décor Empire, présentés en des spécimens avec un



**240.** DÉCOR PREMIER EMPIRE.  
— Vignettes à palmettes et attributs impériaux.

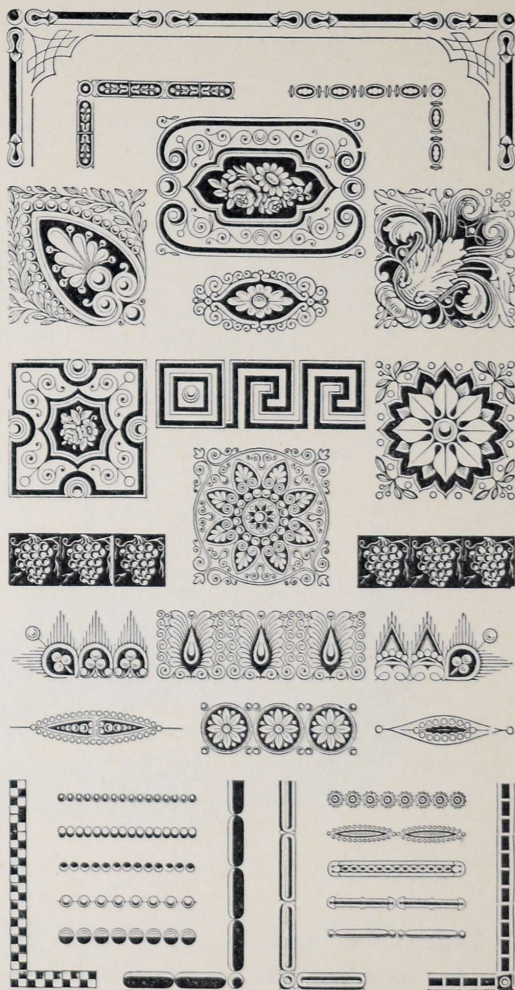
**L**es motifs de cette collection, dont la facture rappelle la manière et le style

personnels aux graveurs qui venaient d'exécuter les assignats, n'eurent qu'un règne éphémère. Cela tint à leur établissement sur cadrature Fournier, qu'il était impossible de combiner avec les pièces sur point Didot, qui dominèrent en France dès les dix premières années du XIX<sup>e</sup> siècle.



texte français, se pratiquait alors sur une très vaste échelle; ce qui nous met forcément en garde contre des attributions d'origine. ■■

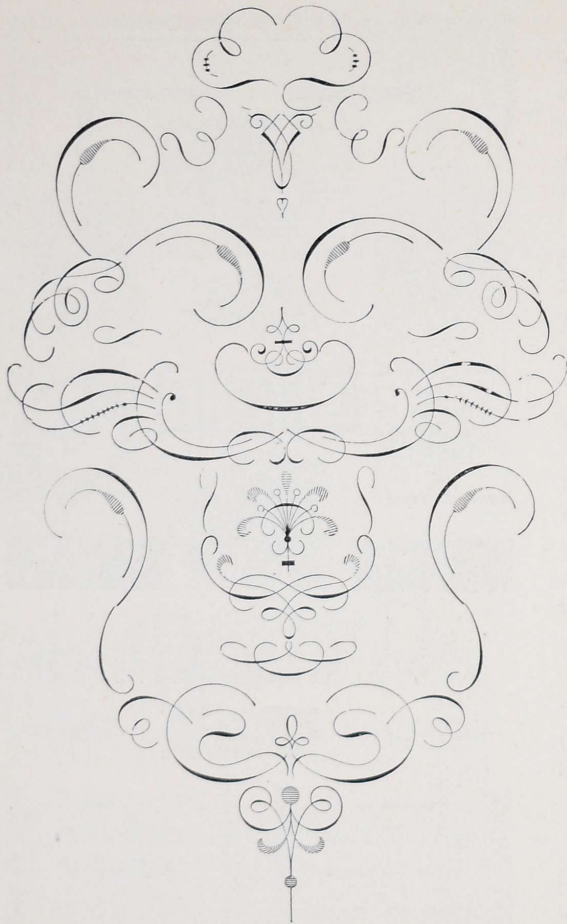
**241.** L'ornementation des pages de composition, qui constitua un des aspects caractéristiques de la typographie Empire, trouve de multiples ressources dans la vignette de cadre, qui y joua souvent un rôle prédominant par l'emploi d'une variété de motifs gravés sur toutes les forces de corps, de la *nompaille* aux *deux points de gros canon* et jusqu'aux *moyennes de fonte* (environ 84 points Didot). ■ L'ensemble, réuni ici, de pièces sur cadrature Didot, toujours en usage, appartient à la seconde période de production, c'est-à-dire au moment



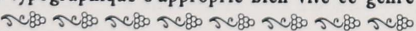
**241.** DÉCOR PREMIER EMPIRE.  
— Vignettes diverses.

On doit aux graveurs typographes de la période Empire l'innovation d'une technique caractéristique : celle de « l'extrême finesse du délié » dans le caractère de même que « celle du trait » dans la vignette. Cette particularité se dégage très nettement de l'ensemble ci-dessus, composé de pièces appartenant à la seconde période de production et comportant un jeu de roses, de perles et de palmettes mélangées à des volutes de remplissage. ■■■

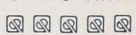
où fut généralement admis en gravure le principe de l'extrême finesse du trait, imprégnant la typographie de la sévérité propre au décor




242. DÉCOR PREMIER EMPIRE. — Les Traits de plume.

**L**a fonderie typographique s'approprie bien vite ce genre de décor... 

xylographiques allemands, nous le dûmes à la lithographie, à ses graveurs et écrivains, qui trouvèrent dans cette ornementation une

Empire. Aussi, la sécheresse qui résulte de cette régularité de gravure fait-elle regretter les types de la première manière, ceux, par exemple, qu'incarnèrent si merveilleusement les albums de Gallais, de Durouchail, de Léger et de tant d'autres ! 

**242.** Cette revue détaillée du matériel typographique

Empire ne peut mieux se terminer que sur un choix de motifs *traits de plume*, dont les collections comportaient parfois plus d'une centaine de motifs avec les encoches nécessaires pour le logement des textes.  Rappelons que ce retour au principe décoratif de la *gothique fleurie* du *xv<sup>e</sup>* siècle et des premiers titres

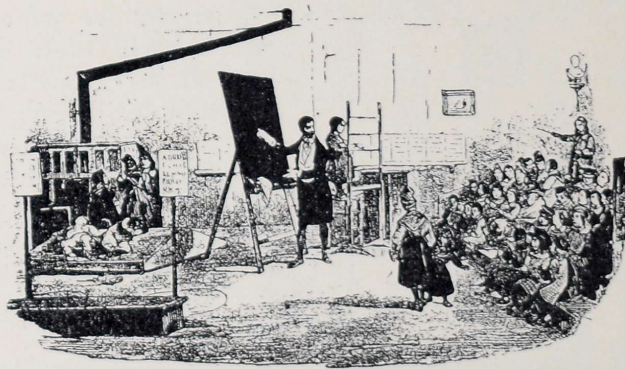


ressource facile pour parer leurs compositions et — le cas échéant — en masquer les blancs disgracieux... □□□□□□□□□□□□□□□□

**243.** ... Pratique dont nous trouvons un remarquable exemple dans le titre de ce rarissime recueil lithographique de la collection

**RECUEIL**  
**DE 5 LITHOGRAPHIES**  
d'après  
**H<sup>r</sup> VERNET & SCHEFFER.**

Se vend au profit des Salles d'Asiles  
*Par 20 Fr.*



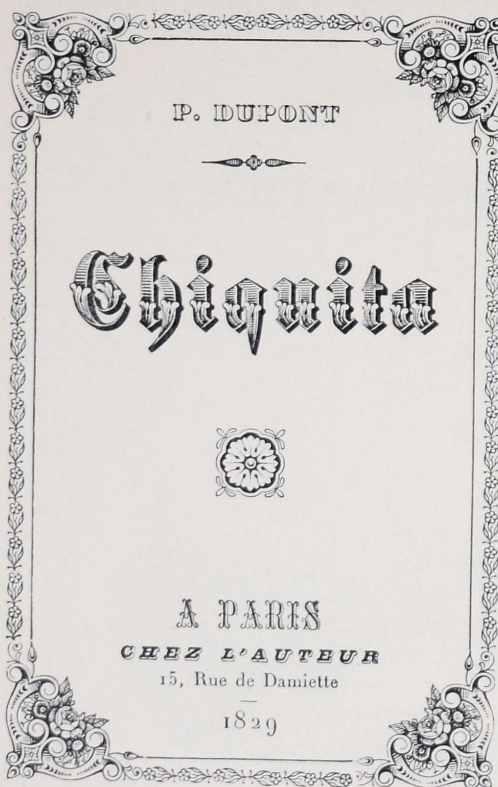
**243.** LITHOGRAPHIE PREMIER EMPIRE. — Titre d'édition orné de traits de plume.  
(Coll. R.-J. Le Mercier.)

**D** ... dont la lithographie use jusque dans ses titres de volumes, ainsi qu'en témoigne ce spécimen. ~~~~~

Le Mercier. Là, en effet, les traits de plume, semés avec profusion, ont pour but de corser la principale ligne du titre et de la fondre dans une tonalité d'ensemble. □□□□□□□□□□□□□□□□

1820 à 1829. On compte à ce moment, parmi le groupe très actif des graveurs et fondeurs de caractères, Marcellin Legrand, neveu d'Henri Didot, qui grave pour l'Imprimerie royale tout en dirigeant la fonderie polyamatype de son oncle, fonction où lui suc-

cédera Thorey, prote de Pierre Didot l'ainé, lorsque le fonds de celui-ci passera au roi des Pays-Bas. Le romancier Balzac, qui s'était fait imprimeur en 1826, crée, l'année suivante, rue Visconti, en association avec Laurent et Barbier, une fonderie de caractères qui devient presque aussitôt (1828) la firme Laurent et Deberny. Fonctionnent encore les ateliers Lion, Longien, Molé, Virey frères, etc., dont la production fera l'objet de mentions particulières. Dans l'Imprimerie : Malteste, à Paris; à Rennes, Oberthur, originaire de Strasbourg, fondent les établissements qui subsistent toujours. Dans l'édition, concurrence aux Didot, les Hachette et les Lévy, les Germer-Baillièrre et les Roret, marquent le point de départ de l'essor merveil-  
 leux réservé à la librairie française du XIX<sup>e</sup>



244. TYPOGRAPHIE RESTAURATION. — Adaptation d'éléments de l'époque.

Le titre ci-dessus, quoique de même coupe que celui de la figure 239, et de date assez récente, n'en décèle pas moins un complet renouvellement du matériel typographique, adapté au goût du moment.

siècle. La dynastie des Hachette commence avec Louis-Christophe-François, ancien imprimeur d'Alger, qui, suivant les cours de l'Ecole

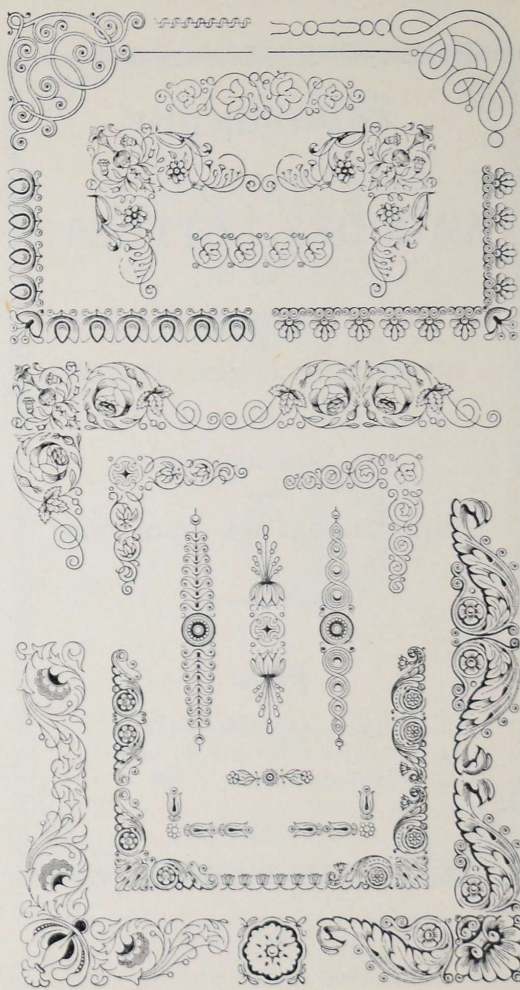


Normale au moment de son licenciement (1822), crée, en 1826, l'établissement aujourd'hui universellement connu et l'un des plus beaux fleurons de notre couronne industrielle. Vers la même époque, Michel Lévy, de Phalsbourg (Alsace), débute à Paris dans le commerce des livres et des pièces de théâtre, préparant le terrain sur lequel s'édifiera plus tard la maison Calmann-Lévy. ¶ Le commerce des estampes voit aussi naître la firme Goupil (1827), et dans la reliure paraît Gruel (1825). ■ ■ ■ ■ ■

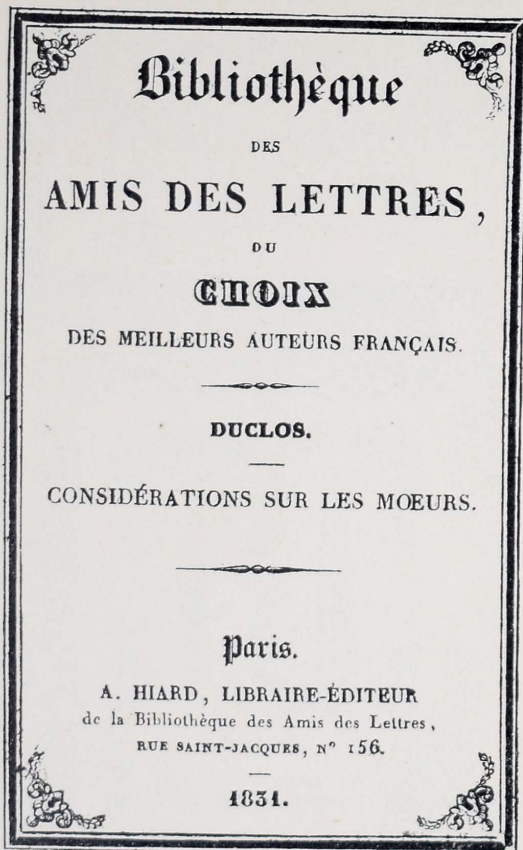
**244.** Nous entrons, en typographie, dans la période romantique. L'ensemble des types que réunit notre exemple met en évidence la justesse de l'observation maintes fois faite et vérifiée par nous, à savoir : *que si les créations typographiques du Premier Empire peuvent être qualifiées de premier jet, celles des époques qui suivirent n'en sont malheureu-*

**245.** VIGNETTES RESTAURATION.  
— Types variés.

À côté d'un décor boudiné et à lourdes chamarrures, voici néanmoins une gracieuse éclo-  
sion florale en des motifs à répétition pour encadrements guirlandes, coins à amorces de filets et bordures de vignettes.



sement que l'ombre abâtardie. Dès la Restauration, du reste, cette décadence se traduit par un alourdissement des caractères de titres, qui subissent une surcharge outrancière d'ornementation. □ □ □ □ □





246. TYPOGRAPHIE DE TRANSITION. — 1831. Titre de couverture d'un volume de collection.

**D**Au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, se voyant dans l'impossibilité de donner une reliure à tout ouvrage imprimé, comme le voulaient les anciennes coutumes, on innove le « brochage préalable ». Le titre de couverture d'un ouvrage broché se renforça bientôt d'un cadre en filets; puis de vignettes bordure et de coins. □ □ □ □ □





**245.** Dans la production romantique, le principe, en gravure de poinçon, de l'extrême finesse de trait, réalise des créations florales d'une réelle élégance, groupant, sous la forme guirlande, des éléments chers à Geoffroy Tory. Leurs différents motifs sont dessinés en vue de combinaisons et d'amalgames variés, renforcés, au besoin, pour faciliter le passage d'un décor de page in-16 ou in-8 à celui d'un in-4° et même d'un in-f°. Récemment encore, les spécimens de fonderies s'ornaient de nombreux modèles de ces combinaisons. □ □ □ □ □

**246.** Ce titre nous fournit l'occasion de rappeler que, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la produc-



tion du Livre et des publications fut telle qu'elle ne permit plus de satisfaire à l'antique coutume obligeant les libraires à ne vendre un ouvrage que *relié*. On *brocha* donc plaquettes et volumes, en les parant simplement d'une couverture imprimée sur papier de couleur. Pour l'assemblage de quelques feuilles, comme par exemple celles entrant dans la composition des pièces de théâtre, on se contentait d'une grossière piqûre au fil sans l'adjonction de la moindre feuille protectrice. Le titre de couverture d'un volume s'établissait le plus souvent en ajoutant un cadre à la composition de son frontispice ; parfois aussi on renforçait la ligne principale. Ici, le titre de couverture est celui d'une *collection* ; en conséquence, la mention prédominante et vedette n'est pas celle du texte intérieur, mais celle de la firme éditrice, et la typographie en est établie avec le parti pris de réaliser un aspect particulier suffisamment précis et original, capable de signaler à première vue la rubrique éditrice des ouvrages de cette collection.  La disposition générale diffère peu de la note Empire ; les coins seuls du cadre accuseraient la date de l'édition. 

**247.** Ce numéro nous met en présence d'un frontispice dont la

des lignes à longueur alternée et dans l'unité de style d'initiales Didot. L'introduction du mot « Paris » en gothique est ici une altération de cette règle séculaire et le début des concessions à une mode qui conduira au mélange de tous les types de lettres.    

## CONSIDERATIONS

SUR

# LES MOEURS

DE CE SIÈCLE.

PAR DUCLOS



Paris.


A HIARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

de la Bibliothèque des Amis des Lettres

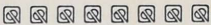
RUE SAINT-JACQUES, N° 156

—  
1831.

**247.** TYPOGRAPHIE DE TRANSITION. — 1831.  
Titre frontispice de l'édition précédente.

 Les titres frontispices s'exécutaient toujours suivant la formule classique

disposition est de fort beau style, dont les lignes de proportions sont exactes et les blancs parfaits. Quant au fleuron, quel rôle de consolidation ne joue-t-il pas dans cet ensemble, surtout si l'on

tente une comparaison avec le titre suivant! 

## AVENTURES

DE

# ROBINSON CRUSOE,

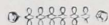
POUR L'INSTRUCTION DU SECOND AGE.

TRADUCTION NOUVELLE

PAR BOUILLON,

Membre de l'Université.

TOME PREMIER




PARIS,


A LA LIBRAIRIE D'EDUCATION.

1838



248. TYPOGRAPHIE LOUIS-PHILIPPE. — 1838.  
Altération du titre *classique*.

**D** Effectivement, il n'a pas fallu longtemps au mauvais goût de l'époque pour faire dégénérer la si belle formule de l'unité de type.

1830 à 1839.  Depuis 1800, nous assistons à une transformation rapide des procédés d'impression; la technique s'adapte

248. En effet, à la distance de quelques années seulement, la règle d'unité de famille des caractères ne se trouve plus observée; voici une composition présentant un mélange de types larges et allongés et de la variété des lettres blanches. Pour l'allongement de la silhouette générale et la presque suppression du groupement des lignes, on se prive de l'effet des divisions de texte si favorables à la clarté de la lecture, et le titre n'a plus, dans son ensemble, cette noblesse de coupe que donne l'ampore à renflement central. 

249. TYPOGRAPHIE ROMANTIQUE. — 1838.  
Frontispice de l'une des célèbres éditions de Curmer.

**D** L'illustration des publications s'était trouvée entravée par la limitation des moyens d'exécution, réduits à l'usage presque exclusif de la taille-douce et de l'eau-forte, de pratiques longues et coûteuses et de plus contraignant à un double tirage. La rénovation de la gravure sur bois vient à propos combler cette lacune. L. Curmer est l'un des premiers à en vulgariser l'emploi dans ses publications, notamment dans son édition remarquable de « Paul et Virginie » et de « la Chaumière indienne ».  



LA  
**CHAUMIÈRE**  
INDIENNE,

PAR

J.-H. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.



PARIS. — L. CURMER.

—  
1838

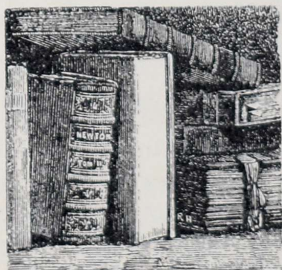
opportunément aux exigences de la société nouvelle <sup>(\*)</sup>. Tout s'enchaîne merveilleusement du reste dans ce concours d'éléments. A la presse à rotation répond la fabrication du papier sur toile sans fin; la multiplication des livres et des brochures s'accompagne à son tour de la production abondante des vignettes et des caractères; le commerce de l'estampe bénéficie du concours de la lithographie et celui des publications illustrées du retour à la gravure sur bois, auquel vient s'adjoindre l'appoint de la stéréotypie. Si bientôt la presse quotidienne se voit dans la nécessité de faire appel à l'ingéniosité des constructeurs de machines pour multiplier ses tirages et s'assurer une production plus intense et plus appropriée, toute une élite de mécaniciens s'apprête à la satisfaire. Rousselet et Normand, en effet, créent et modifient les types de machines les plus appréciés de l'époque, dans des ateliers qui sont les premières assises des Etablissements Voirin actuels. D'autre part, les fonderies de caractères se multiplient. Les Renault, Robcis et Constance constituent leur association; Thorey prend la direction de la fonderie polyamatype d'Henri Didot et Marcellin Legrand s'installe rue de Vaugirard, 90, où il s'associe ses neveux Christian et Ferdinand Virey, lesquels se donnent pour tâche de réduire la graisse des caractères compacts, de mode à l'époque, pour les opposer, par l'élégance et la variété de leur forme, à la monotonie du type anglais envahisseur. Charles Derriey, un des maîtres de la gravure en poinçon du XIX<sup>e</sup> siècle, commence aussi la série de ses inventions et de ses remarquables vignettes. Aux Lorilleux et aux Lefranc, fournisseurs de l'imprimerie pour les encres, vient s'ajouter la firme Bréham; tandis qu'un

(\*) **P**OUR ne pas encombrer ce chapitre spécialement affecté à l'analyse des transformations de la lettre et du décor suivant les fluctuations d'époque, nous avons cru devoir consigner, dans une série de monographies qui trouveront place à la suite de cette étude, les découvertes et inventions qui marquèrent cette période germinatrice des industries du Livre. Ces monographies concernent: 1. *La Gravure et la Fonte des caractères typographiques*. 2. *Les Presses et Machines à imprimer typographiques*. 3. *Les Machines à composer*. 4. *La Couleur dans l'impression*. 5. *Le Clichage et la Galvanoplastie*. 6. *La Gravure en relief*. 7. *La Gravure en creux*. 8. *La Lithographie et ses dérivés*. 9 et 10. *L'Encre et les Rouleaux typographiques*. 11. *Le Papier*. 12. *La Reliure*. ■■■■■

**250.** TYPOGRAPHIE ROMANTIQUE. — 1838. Titre de départ d'une édition illustrée.

**L** Une certaine naïveté se montre, au début, dans l'habillage des bois originaux des lettrines; leur accollement direct avec le texte rappelle certaines pratiques primitives du XV<sup>e</sup> siècle. ☞










Il y a environ trente ans qu'il se forma à Londres une compagnie de savants anglais, qui entreprit d'aller chercher, dans diverses parties du monde, des lumières sur toutes les sciences, afin d'éclairer les hommes et de les rendre plus heureux. Elle était défrayée par une compagnie de sous-

simple coutelier d'Issoudun gratifie l'ensemble des industries du papier, cartonnage et reliure, de l'outil indispensable à leur développement: le *massiquot*, du nom de son inventeur. ¶ Au cours de cette période, Charles Lahure, officier de cavalerie, s'associe à Crapelet (1835) pour devenir par la suite le chef de la maison dont on connaît l'importance et le rôle prépondérant, établissement qui, en 1876, se rendit acquéreur du type de caractères Simon Raçon, de la famille des didots allongés; Louis Martinet prend la direction d'une typographie dont la fondation remonte à l'année 1694, et s'y fait une spécialité des ouvrages scientifiques en même temps qu'il s'assure la célébrité par l'impression du *Magasin pittoresque*; Gustave Silbermann acquiert la maîtrise dans les impressions typographiques en couleurs, se fait le véritable inventeur de la chromotypographie, art qu'il développe dans sa *Bannière de Strasbourg* (36 nuances sur fond d'or), et ajoute encore à sa réputation avec l'album typographique publié à l'occasion de l'érection de la statue de Gutenberg à Strasbourg (1840), dans lequel il réunit les types de caractères des principales fonderies de France. ¶ Dans la grande banlieue parisienne, Auguste Hérissey à Evreux et Jules Créte à Corbeil jettent les bases d'imprimeries qui compteront à des titres honorables dans la production française du Livre. ¶ La reliure parisienne voit aussi se fonder les maisons Engel (1838) et Lenègre (1839). ¶ Dans la librairie d'édition, c'est l'entrée en ligne de Curmer (1838), le créateur en France des publications illustrées, auquel vont se joindre les Perrotin, les Paulin, les Dubouché, les Ducroc, les Poussielgue, les Plon et autres. □ □ □ □ □ □

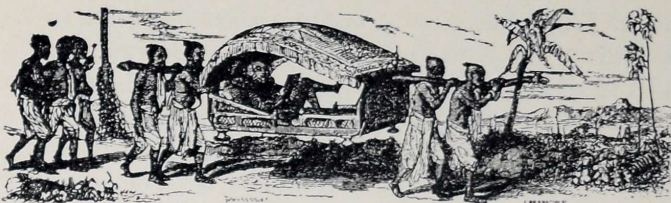
**249.** La librairie, en effet, saisit avec avidité et s'empresse de mettre à profit le concours que lui apporte si opportunément la gravure sur bois. ¶ L. Curmer, un des premiers, a l'intuition du parti à tirer de l'unification du tirage par l'introduction des bois dans les formes et se fait en France le créateur des publications illustrées. Son édition de *Paul et Virginie*, suivie de la *Chaumière indienne*, permet de relever les particularités techniques dont s'accompagne le retour à l'habillage des bois, la façon dont se conçoit tout d'abord l'illustration d'un

**251.** TYPOGRAPHIE ROMANTIQUE. —  
Première illustration dans le texte.

**P**uis on tente de faire suivre à l'illustration le mot à mot du texte. Où en serions-nous si cette voie avait été suivie!     



## LA CHAUMIERE



deux relais de vigoureux coulis, ou porteurs, de quatre hommes chacun ; deux portefaix, un



porteur d'eau, un porteur de gargoulette, pour le



rafraichir, un porteur de pipe ; un porteur d'om-



brelle, pour le couvrir du soleil le jour ; un masal-



texte; le caractère de l'illustration; puis la modification de structure que doit subir la capitale Didot pour répondre aux nécessités de la confection des titres. ¶ Si l'on considère ici la ligne *Chaumière*, en capitales Didot aux pleins très engraissés, première altération du type initial, on verra qu'il ne manque aux déliés des lettres A, U et M que l'empattement triangulaire pour constituer le type de l'*initiale classique* qui sera gravée dans toutes les graisses, en large et en allongé, pour l'adaptation à l'extensibilité des lignes de titres et leur réalisation de la silhouette amphore de la formule à axe central. On trouve, du reste, dans la ligne *G.-H. Bernardin de Saint-Pierre* un exemple frappant de cette obligation de posséder des alphabets de lettres de forces variées permettant de contenir en une seule ligne les textes qui ne peuvent supporter le fractionnement, et satisfaire ainsi au développement imposé par la silhouette du titre. ¶ Observons encore un effet de renforcement par opposition d'œil, venant du PAR microscopique précédant la ligne *G.-H. Bernardin de Saint-Pierre*, forcément un peu maigre du fait de sa conformation aux règles d'alternance de largeur et de silhouettage d'ensemble que nous venons d'exposer et dont ce PAR minuscule procure l'isolement en même temps que la mise en vedette. ¶ Comme fin d'analyse, notons la consolidation obtenue par la tonalité et le caractère du fleuron central; puis reconnaissons que la réunion sur la même ligne du lieu d'édition et du nom de l'éditeur s'imposait pour la consolidation de cet ensemble aussi simple qu'admirablement ordonné. Par conséquent, après la figure 248, la belle tenue de ce frontispice nous rassure-t-elle sur les traditions que le zèle d'initiés ne manquera pas d'entretenir. ¶ Signalons aussi que le *moins* précédant la date, en ligne finale, sera de pratique courante pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. ☐

**250.** L'intérêt technique de cette page, si bellement décorée du frontispice de Français, réside pour nous dans la manière dont y est pratiqué l'habillage à *vif* du bois de lettrine. Cet accollement direct du caractère et de la vignette, dans un oubli complet des traditions, décèle un réel embarras

**252.** TYPOGRAPHIE ROMANTIQUE. —  
Retour aux enluminures gothiques.

¶ Enfin, le désir de pasticher l'art des rubricateurs du XV<sup>e</sup> siècle conduit à des combinaisons de décor comme celle de la présente lettrine, accolée de spirales dont on se demande à première vue la nécessité. Et cependant, si on les supprime, le reste ne tient plus!





## FLORE

DE

PAUL ET VIRGINIE,

ET DE

LA CHAUMIÈRE INDÉENNE.



LA végétation des tropiques est tellement riche qu'il faudrait des volumes entiers pour en reproduire les principales merveilles. Le but de cette courte nomenclature est de rappeler les végétaux dont on parle dans *Paul et Virginie* et la *Chaumière indienne*, sans autre prétention que celle de mettre sous les yeux des lecteurs de





# La Civilité

QUI SE PRATIQUE

## EN FRANCE

Parmi les honnêtes Gens,

## POUR L'ÉDUCATION

## DE LA JEUNESSE,

AVEC UNE MÉTHODE FACILE POUR APPRENDRE À BIEN LIRE,  
PRONONCER LES MOTS ET LES ÉCRIRE,

Les Quatrains du Sage M. DE PYBRAC,  
et l'Arithmétique ancienne, corrigée et  
augmentée.



A TOURS,

CHEZ A.<sup>d</sup> MAME ET C.<sup>e</sup>, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,  
RUE DE L'ANCIENNE INTENDANCE.





Stanislas, dans la construction des presses mécaniques, où son œuvre comptera parmi les meilleures. Louis Foucher, à son tour (1847), jette, rue Taranne, les bases de sa fabrique de matériel de fonderie, qu'il transporte, deux ans plus tard, 39, rue Dareau. Dans ce local sont déjà construits et mis en action des fourneaux injectant la matière dans les moules à main : premier pas vers la machine à fonder fonctionnant mécaniquement, dont l'honneur de l'invention sous sa forme la plus parfaite est réservée à ses fils. L'année 1847 marque enfin les débuts du maître Marinoni, dont la première œuvre sensationnelle sera une presse à réaction à quatre cylindres pour le tirage de *la Presse* d'Emile de Girardin. ¶ Dans la librairie d'édition brillent déjà les noms d'Hetzel, de Furne, de Garnier frères, de Lecoffre (1845), de Belin (1847), et la firme Michel Lévy se complète par l'entrée de Calmann, le plus jeune frère de Michel. ¶ Dans l'imprimerie paraît Philippe-Henri Plon<sup>(\*)</sup>, fondateur de la maison Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>. Apprenti, puis ouvrier imprimeur dans les ateliers Didot, son expérience le fait choisir pour installer, à Amsterdam, le matériel de Pierre Didot l'aîné, cédé, comme l'on sait, au roi des Pays-Bas en 1829, projet que les représentations des imprimeurs hollandais avaient fait avorter. Revenu en France, P.-H. Plon est d'abord imprimeur à Sézanne, en association avec Théophile Belin, puis à Paris, dans les mêmes conditions, avec M. Béthune auquel il succède en 1855. Il s'associe d'abord ses deux frères ; ceux-ci étant morts, il prend comme collaborateurs ses deux fils dont l'un, Eugène, qui lui succéda, acquit, par son caractère et l'étendue de ses connaissances, une enviable célébrité. Avec le concours de son beau-frère Nourrit, fils du célèbre ténor, il constitua l'établissement prospère que furent appelés à diriger, de nos jours, ses neveux J. Bourdel, Pierre Mainguet et Adolphe Nourrit. Une autre firme, guidée aussi par une heureuse étoile, s'ajoute à la précédente : Napoléon Chaix, de simple compositeur à Châteauroux, passé à 25 ans prote chez Paul Dupont, fonde, en 1845, la maison qui, dès 1846, se spécialise dans les travaux et publications des chemins de fer, auxquels viennent successivement se greffer, sous son habile admi-

(\*) **P** *PLON*, du wallon Ploën, la famille étant originaire de Mons (Belgique), où elle formait une dynastie d'imprimeurs depuis le xiv<sup>e</sup> siècle. ¶







**SPÉCIMEN**  
DES  
**CARACTÈRES,**

**VIGNETTES ET FLEURONS,**

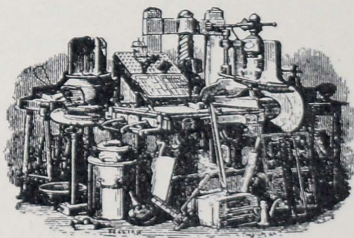
de la Fonderie

DE

**N. GALLAY ET GRIGNON,**

7 rue Poupée, place Saint-André-des-Arts

**MAGASIN DE PRESSES, USTENSILES D'IMPRIMERIES ET ENCRE.**



*à Paris*

**IMPRIMERIE DE SCHNEIDER ET LANGRAND,**

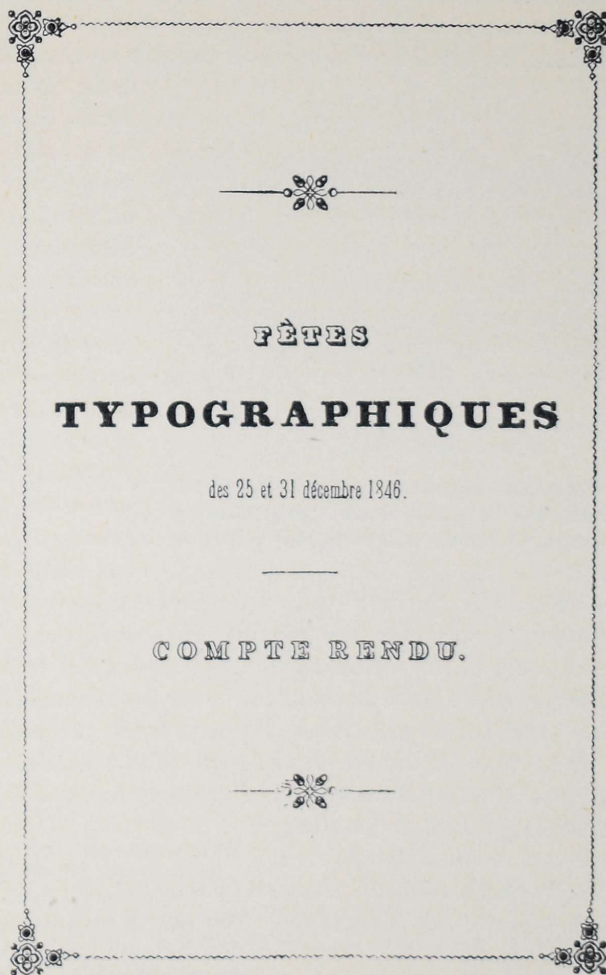
1, rue d'Erfuth.

1842.

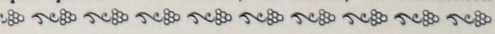




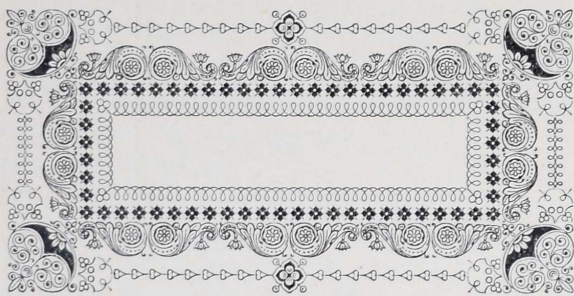
créés, on s'en souvient, pour *typographier* les productions des vignettistes sur cuivre du XVIII<sup>e</sup> siècle — le typographe romantique, disons-



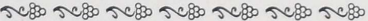
255. TYPOGRAPHIE LOUIS-PHILIPPE. — 1846. Un titre bruxellois.

**D** L'amalgame n'est pas une pratique spéciale à la France; au besoin, cet échantillon bruxellois pourrait en faire foi. 

nous, se croit en mesure, avec la seule ressource des *vignettes de cadre* dont il dispose, de *combiner* et réaliser la note moyenâgeuse en vogue. Par exemple, il ne s'est pas dit ou il n'a pas réfléchi suffisamment que quand Fournier entreprit de graver ses motifs en vue de la *combinaison* de bandeaux, de têtes de chapitre, de culs-de-lampe, de lettrines



256. TYPOGRAPHIE LOUIS-PHILIPPE. — Passe-partout en vignettes combinées.

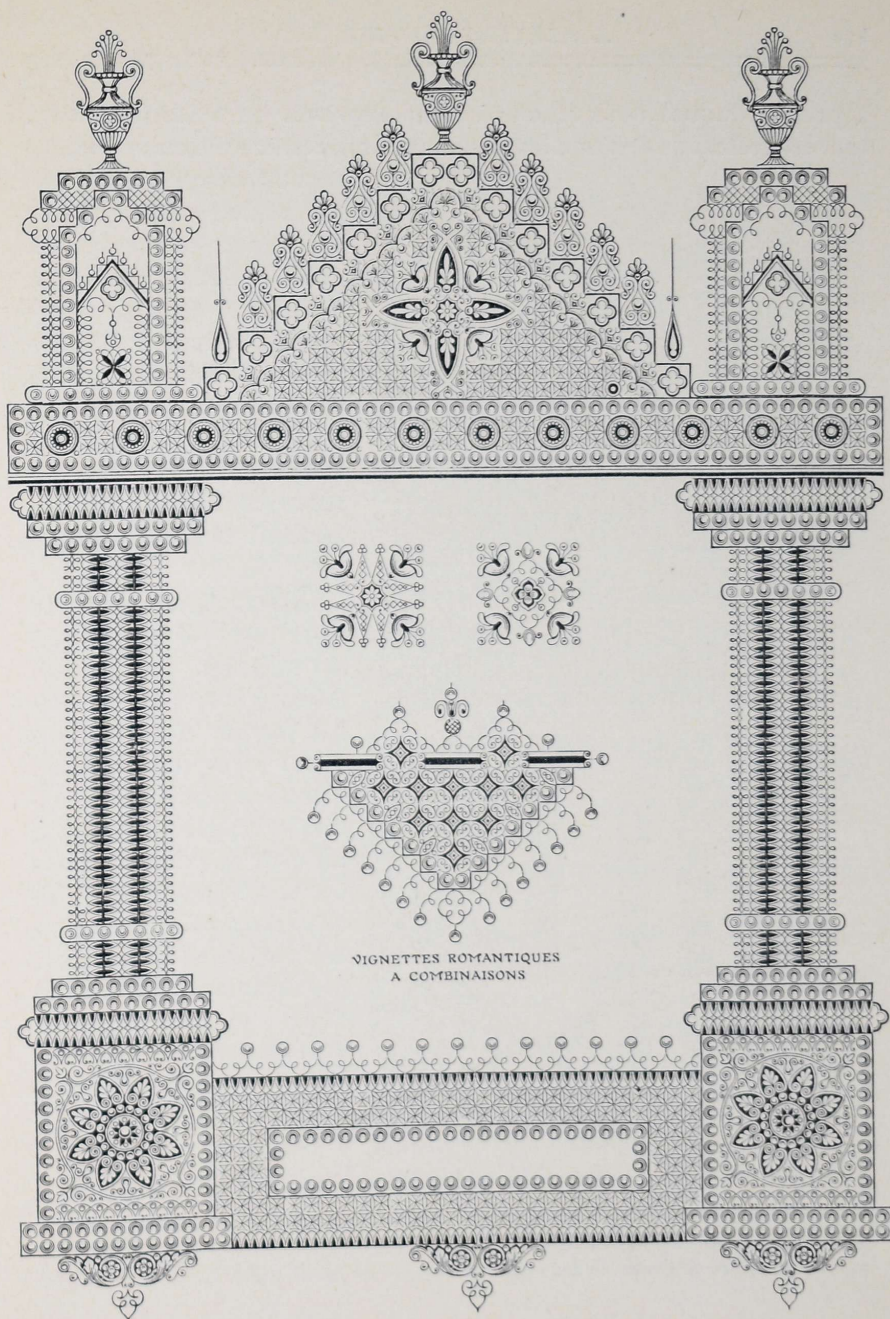
**D** Exemple d'adaptation élégante et logique de vignettes à combinaisons, sous une forme et une appropriation qui symbolisent l'époque. 

et de cadres frontispices, il le fit dans un esprit d'unité, en assignant à chacune de ses pièces un rôle déterminé en *combinaison*; aussi, dans les emplois qu'on peut faire de son matériel, ne risque-t-on, dans aucun cas, un *heur* de *proportion* ni d'*appropriation*. Or, dans notre portique — exacte reproduction des silhouettes « cathédrales » qu'on affectionnait pour les couvertures et frontispices des catéchismes, les palmarès des maisons religieuses d'enseignement ainsi que pour toute la librairie pieuse; ... qu'on logeait même jusque sur les couvertures de statuts de sociétés, — on chercherait vainement réunies ces conditions de *proportion*, d'*appropriation* et d'*unité de style*. Ici tout est faux, tout se heurte, tout décèle plutôt l'amusette qu'un art défini! Très inconsciemment, par besoin et par entraînement à faire *cathédrale* et *gothique*, on jouait de l'assemblage des collections variées du décor Empire sans le moindre souci de logique ni de vérité. Nous ne le répéterons jamais assez — la constatation en est d'un tel enseignement! — dans le décor de Fournier: aucune anomalie, tout s'accorde, tout se tient, tout s'harmonise! Dans ce portique,

257. TYPOGRAPHIE LOUIS-PHILIPPE. — Décor romantique en vignettes combinées.

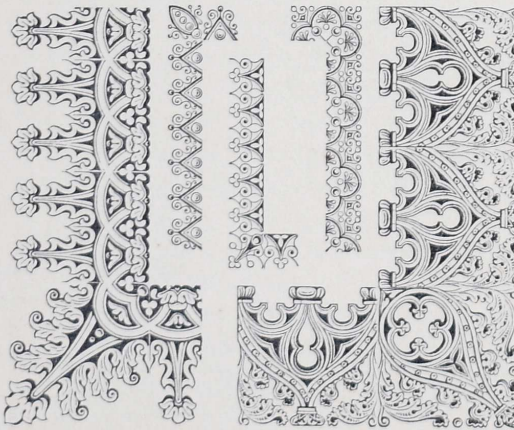
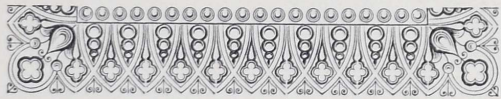
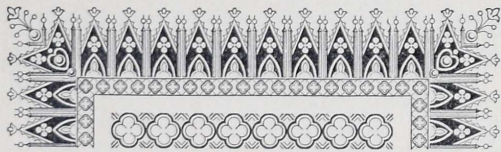
**D** Mais toutes les combinaisons ne sont pas heureuses; et quand l'art de combiner emploie des formules contraires à la « nature » des éléments qu'il prétend y faire servir, naturellement il échoue. Que de critiques à formuler contre cette... construction... gothique!







à propos duquel nous tenons à nous exprimer en toute franchise, tout est grotesque et d'une invraisemblable naïveté : soubassement, co-



258. TYPOGRAPHIE LOUIS-PHILIPPE. — Vig. « cathédrales ».

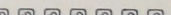
lonnes, chapiteaux, fronton, où l'on voit jusqu'à des vases grecs surmonter un gâble et des clochetons... *gothiques* ! Quelle décadence ! et comme Viollet-le-Duc avait besoin de venir nous rappeler à l'observation de l'unité d'éléments d'époque dans les reconstitutions architecturales ! □ □ □ □ □ □ □ □

**258.** Quoi qu'il en soit, le jeu de la *combinaison* ne suffit pas à tout. Aussi grave-t-on, en même temps, des pièces à décor complet d'ogives, d'arceaux trilobés, de pinacles et de gâbles ornés. Il est clair que l'on s'inspire de la silhouette « gothique » ; néanmoins, on n'arrive qu'à faire illusion, car par la fantaisie de l'exécution — où l'on relève encore les perles et palmettes Empire — on reste uniquement *romantique*, c'est-à-dire qu'on n'aboutit qu'à un décor béat pour âmes

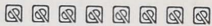
**D** ... Et combien préférables ces vignettes complètes, à arceaux trilobés, que l'on grave et fond d'un seul bloc pour bordures d'encadrements, mais dans lesquelles on introduit parfois — par force de l'habitude des combinaisons ! — un jeu de perles Empire ! ~ ~ ~

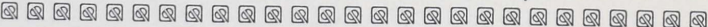



1850 à 1859. ¶ Le transport de la forme du marbre sur le cylindre, pour le tirage à grande vitesse des journaux, ne se réalise pas sans les tâtonnements d'usage en pareille matière. Servière, ouvrier typographe, pris comme collaborateur par Emile de Girardin dans sa réalisation de la presse quotidienne à bon marché, en triomphe bientôt et ses innovations de clicherie amènent les rendements désirés pour les machines tirant *la Presse* et plus tard *le Petit Journal*. ¶ Au même moment (1854), Victor Michel invente ses clichés bitumineux qu'utilisent *le Magasin pittoresque*, *le Musée des Familles* et *l'Illustration*. Commé stéréotypéur-galvanoplaste, il compte parmi les premiers qui pratiquèrent le moulage à la gutta-percha. ¶ Dans l'outillage typographique, un compositeur de Paris, Breitenstein, invente le coupoir-biseautier (1854). ¶ L'année précédente, Théotiste Lefevre, prote des ateliers Firmin-Didot, avait publié la première édition de son *Guide pratique du Compositeur d'Imprimerie*. ¶ En librairie d'édition se créent d'importantes firmes : celles entre autres de Levasseur, en 1850 ; de Bayet et Larousse, en 1852 ; de Laroze, en 1857 ; de Morel, également en 1857 ; et celle de Victor Palmé, en 1858. ¶ Enfin, dans le régime des Postes, les Etats-Unis innovent la bande postale (5 novembre 1857), et nous l'adoptons. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

**259.** La typographie du Second Empire marque un réveil d'énergie créatrice en même temps qu'un retour au calme et à la logique dans le décor. Si la production du roman et de la haute littérature fut à ce moment particulièrement intense et revêtit quelque éclat, elle fut largement contre-balançée par l'impression des ouvrages de sciences et les publications industrielles, pour lesquelles convenait excellemment la formule du titre Didot. On vit donc celle-ci renaître et supplanter très vite l'arlequinade romantique. Le frontispice du *Cours familier de Littérature* de Lamartine, des ateliers de Firmin-Didot frères, est un excellent spécimen de cette épuration ; il donne la note parfaite d'emploi des séries dites « classiques ». 

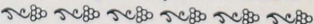


**260.** En ce qui concerne le décor typographique, l'épuration ne fut ni moins complète, ni moins vivement menée. Nous ne nous arrêtons pas à la période transitoire inéluctable, laquelle, nous le répétons, fut relativement courte et n'offrirait ici qu'un intérêt limité; nous en donnerons plutôt de suite la résultante, qui fut une forme empruntée à la Renaissance italienne, substituant à l'arc d'ogive, dont nous avait inondés l'époque romantique, l'arc en demi-cercle, que la fonderie réalisa avec le coin cadratin à quart de cercle intérieur et renflement extérieur facultatif. La fantaisie décorative de certains coins pleins permettait souvent de les utiliser en groupe comme fleuron de titre ou cul-de-lampe de fin de chapitre. 

**261.** Le coin orné quart de cercle eut des variantes multiples durant tout le règne de Napoléon III; mais il y eut aussi, concurremment, une vogue du cartouche et de la bordure à coins repliés, ainsi qu'un rajeunissement du décor à traits lithographiques, pour petits culs-de-lampe dans les travaux mondains et commerciaux. C'est ce que résume suffisamment la collection que nous en avons établie et que nous avons cru logique d'emprunter à la production d'une fonderie française qui se maintint parmi les premières durant toute la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle et à laquelle on s'accorde à reconnaître le souci d'une ingéniosité décorative absolument personnelle et nationale. 

**1860 à 1869.**  La lithographie est arrivée au seuil de son évolution mécanique. Le brevet de Voirin (1860) consacre le prototype, universellement imité, de la machine litho. Des perfectionnements de détails rendent possible l'exécution mécanique des chromolithographies, alors en pleine vogue et dont Appel, entre autres, se fait le grand propagateur. Précurseur de rénovations futures, Voirin crée pour Testu et Massin (1860), aujourd'hui maison Champenois, la première machine à report de caoutchouc pour l'impression sur tôle et sur fer-blanc. Cette machine à deux cylindres, que

**259.** TYPOGRAPHIE SECOND EMPIRE. —  
1858. Titre frontispice du *Cours familier de littérature* de Lamartine.

**D** Les traditions ne sont pas perdues. L'unité de style se retrouve avec l'unité de famille, et l'harmonie d'une page logiquement conçue repose enfin des « heurts » passés. 



63<sup>e</sup> Entretien

COURS FAMILIER  
DE  
**LITTÉRATURE**

---

UN ENTRETIEN PAR MOIS

---

PAR  
**M. DE LAMARTINE**

---

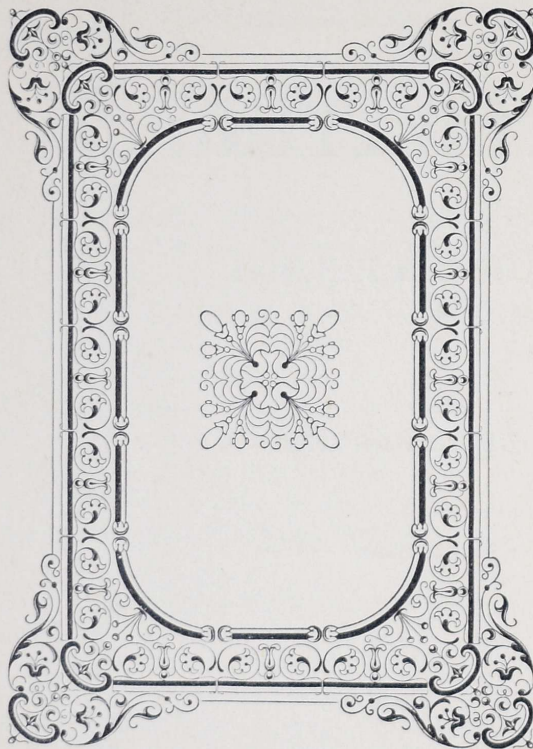
PARIS  
ON S'ABONNE CHEZ L'AUTEUR  
RUE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE, 43  
1861

Cette Revue mensuelle sera continuée indéfiniment.

quelques modifications rendirent bientôt propre à l'impression du papier, doit être considérée comme l'ancêtre véritable des roto-calco et offset modernes. D'un autre côté, tous les procédés photo-chimiques, après le retentissant éclat des découvertes de Poitevin (1855), se trouvent en plein déclenchement. C'est également l'heure

de la révolution provoquée dans la gravure en relief par Gustave Doré.

¶ Dans le Livre, la vogue est à l'elzévir et à la rénovation de style qu'il provoque. Charles Jouaust, qui le pratiquera avec un si grand succès, monte son imprimerie (1860) la même année où Gabriel Jousset, arrière-petit-fils par sa mère du musicien Philidor, devient l'associé de son père, l'imprimeur de la rue de Furstenberg, depuis rue de la Santé. ¶ En 1860 également, Lainé, ancien prote de la maison Firmin-Didot, de retour d'Alexandrie, où il avait établi le premier journal français, crée l'établissement d'imprimerie qu'il cédera en 1872 à Georges Chamerot. Dubuisson fonde, rue Coq-Héron (1865),



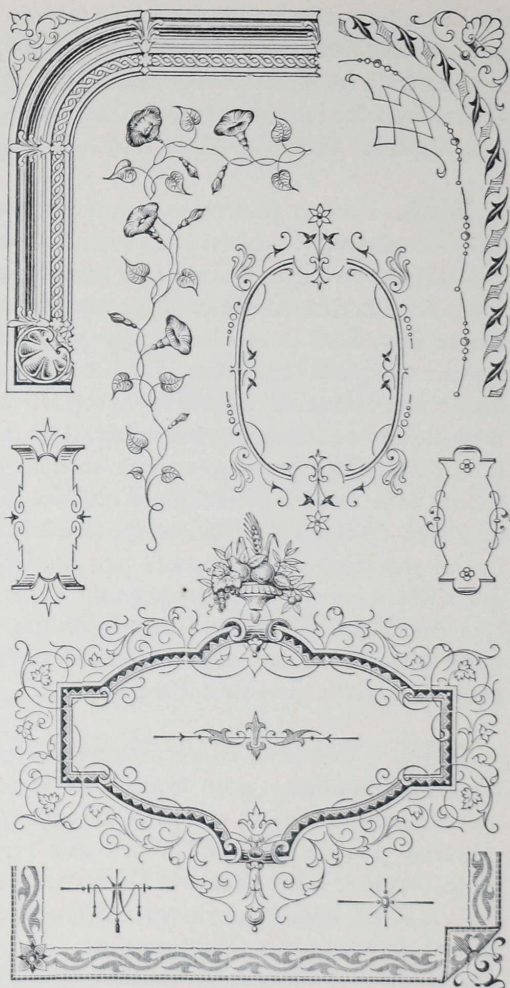
260. TYPOGRAPHIE SECOND EMPIRE. — Vignettes de cadre.

¶ Très rapidement, le règne nouveau manifeste son influence artistique. Dans les éléments qu'il emprunte aux formes de la Renaissance et qu'il s'approprie, ce type de cadre est des plus caractéristique. ❧ ❧ ❧

une maison spéciale pour journaux, dans l'exploitation de laquelle il collectionne, dit-on (tant comme imprimeur que comme gérant), près



de 120 années de prison. L'année précédente (1864) Gauthier-Villars, ancien élève de l'École Polytechnique et ingénieur en chef des Télégraphes, se fait imprimeur, succédant à Mallet-Bachelier, dont l'établissement remonte à 1791. Il se spécialise dans les travaux d'algèbre et de mathématiques, puis s'adjoint en 1866 la maison de labeurs Bonaventure et Ducessois. ¶ L'établissement spécial d'affiches de Richard Morris remonte également à cette époque (1868); son fondateur créa les colonnes d'affichage diurne et nocturne qui portent son nom, exploitation dans laquelle lui succéda son fils Gabriel. ¶ Pour assurer la publication de son *Dictionnaire*, commencé en 1864, Pierre Larousse s'établit imprimeur (1869), jetant ainsi les bases de la vaste entreprise de librairie qui devint l'une des têtes de l'édition moderne. ¶ Nous arrêterons ici le bref relevé des principales firmes françaises qui portèrent si fièrement le pennon de la production



261. TYPOGRAPHIE SECOND EMPIRE. — Vignettes d'époque.

On en retrouvera, du reste, l'inspiration dans ce choix varié de créations de la fonderie parisienne Deberny, gravées sous le Second Empire et au cours des années particulièrement marquées de l'influence de sa technique décorative. ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

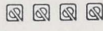



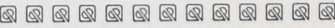




LE Livre a toujours été l'image la plus parfaite de l'époque où il fut écrit et illustré. Naïf et sincère à son origine, orné très simplement de figures rudimentaires, il prend ensuite les belles envolées de la Renaissance, joyeux ou raisonneur suivant le cas, habillé de ce qu'on appelait alors des « histoyres », c'est-à-dire de gravures merveilleuses, tout délicatement imprimé de gothique, de romaine ou d'italique précieuse. A la fin du siècle, il a quitté le bois pour la gravure en creux, il exagère son mysticisme ou sa satire au gré de la politique et des querelles religieuses. Puis, sous l'influence des peintres et des courtisans du grand règne, il se change du tout au tout, porte perruque si l'on peut ainsi dire, donnant dans les allégories et le convenu, à la fois pompeux et grandiose.


recherches qui aboutirent à la conception de cette élégante variante de l'alphabet romain de Nicolas Jenson et de Claude Garamond, création qui prit rang dans la série des familles de lettres sous le nom de *latines* et que nous analyserons du reste dans un chapitre spécial.

**264.** Quant au complément de cette typographie, c'est-à-dire son décor, on le demande naturellement, pour les têtes de chapitres et les culs-de-lampe, aux jolies choses de la création dont on exécute des reproductions sur bois et des clichages. Pour les vignettes, on puise surtout aux œuvres de Geoffroy Tory et des nielleurs italiens du *xv<sup>e</sup>* siècle, et il saute aux yeux que le fleuron Alde fait à lui seul presque tous les frais de ces motifs. La primitive feuille de vigne à queue tirebouchonnée, ce premier cabochon, ce premier cache-blanc, ce premier bout-de-ligne des prototypographes, réapparaît à nouveau, mais généralement dans des formations de têtes de chapitre. 

**265.** Puis, c'est la reprise de tout le décor de Geoffroy Tory pour livres de piété. La fonderie se substitue aux graveurs sur bois pour livrer des collections de motifs mobiles pour cadres de pages dans le goût de la Renaissance ; puis des alphabets d'initiales ornées, dessinées suivant les mesures et règles de l'auteur du *Champfleury*, sont adjoints à cet ensemble. C'est une application de ces éléments que représente notre modèle, inspiré de la délicieuse page des *Heures de la Vierge* de l'édition de Simon de Colines. Cette typographie allait se poursuivre et atteindre à une mise au point qu'on entretient encore et dont par conséquent chacun peut se faire assez facilement juge.  Une autre phase du mouvement elzévirien allait être celle du livre de bibliothèque et de l'ouvrage d'amateur, dans laquelle nous allons nous trouver pleinement engagé après 1870, bien qu'il ne faille pas oublier que la première tentative date de 1846. 

### 1870 à 1900. LA LIBERTÉ DE L'IMPRIMERIE.

En 1870, la proclamation de la liberté de la Presse — et par contre-coup de l'Imprimerie — crée en France à cette industrie une situation nouvelle dont les conséquences

**L**es maîtres graveurs que possèdent alors la fonderie Deberny s'attaquent de leur côté à l'interprétation d'un « romain ancien » d'après les types de Garamond, qui n'est rien moins qu'une merveille. 



## AVENTURES DE TÉLÉMAQUE

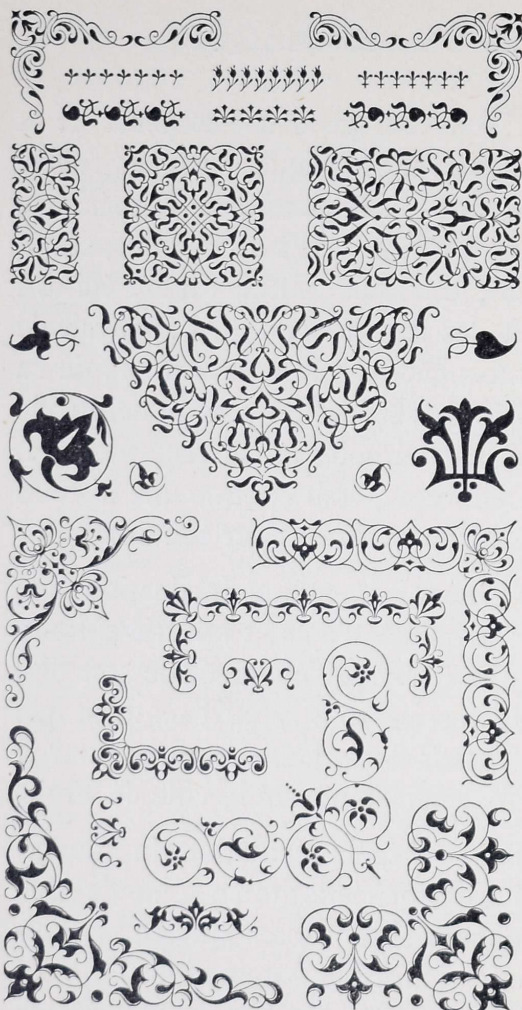
Télémaque montrait son courage dans les périls de la guerre. En partant de Salente, il s'appliqua à gagner l'affection des vieux capitaines, dont la réputation et l'expérience étaient au comble. Nestor, qui l'avait déjà vu à Pylos, et qui avait toujours aimé Ulysse, le traitait comme s'il eût été son propre fils. Il lui donnait des instructions qu'il appuyait de divers exemples; il lui racontait toutes les aventures de sa jeunesse, et tout ce qu'il avait vu faire de plus remarquable aux héros de l'âge passé. La mémoire de ce sage vieillard, qui avait vécu trois âges d'homme, était comme une histoire de l'ancien temps gravée sur le marbre et sur l'airain.

Philoctète n'eut pas d'abord la même inclination que Nestor pour Télémaque; la haine qu'il avait nourrie si longtemps dans son cœur contre Ulysse l'éloignait de son fils; et il ne pouvait voir qu'avec peine tout ce qu'il semblait que les dieux préparaient en faveur de ce jeune homme pour le rendre égal aux héros qui avaient renversé la ville de Troie.




*Aventures de Télémaque.* — Déjà la réputation du gouvernement doux et modéré d'Idoménée attire en foule de tous côtés des peuples qui viennent s'incorporer au sien et chercher leur bonheur sous une si aimable domination. Déjà ces campagnes si longtemps couvertes de ronces et d'épines promettent des moissons et des fruits jusqu'alors inconnus.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ. — 1234567890

263. LE MOUVEMENT ELZÉVIRIEN. — Spécimen du romain ancien de la fonderie Deberny.







264. LE MOUVEMENT ELZÉVIRIEN. — Les Vignettes.

**L**e Cette typographie comportait un décor que l'on s'empresse de faire revivre par la gravure de nombreux motifs inspirés des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La base de ce décor est généralement le trait niellé des cuivres de la Renaissance italienne, caractérisé par le fleuron Alde.   

sont multiples. La suppression du brevet a d'abord pour effet immédiat la multiplication des petites imprimeries, dont le fonctionnement est facilité par l'apparition tout à fait opportune des presses à pédales. Le papetier-libraire se procure d'abord le matériel nécessaire à l'exécution des cartes de visite, auxquelles il ajoute successivement toute la série des bilboquets, considérablement développée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui va s'accroître encore avec le concours des presses-bijou. Le capital minime représenté par ce que nous pourrions appeler un fonds d'imprimeur en

265. LE MOUVEMENT ELZÉVIRIEN. — Page de missel d'après les *Heures de la Vierge* de Tory.

**L**e Geoffroy Tory ayant asservi le décor renaissance aux marges des pages de la formule gothique, l'édition de luxe, lors de la rénovation elzévirienne, ne pouvait manquer de marcher sur ses traces et de graver des initiales et des vignettes pour cet usage.    





Domine, ne in furore  
tuo arguas me : neq;  
in ira tua corripas  
me.

Miserere mei domi-  
ne, quoniâ infirmus  
sum : sana me domine, quoniam  
conturbata sunt ossa mea.

Et anima mea turbata est valde : sed  
tu domine vsquequo?

Conuertere domine, & esipe ani-  
mam meam : saluum me tac propter  
misericordiam tuam.

Quoniam non est in morte, qui me-  
mor sit tui : in inferno autê, quis  
confitebitur tibi?

Laboraavi in gemitu meo, lauabo  
per singulas noctes lectu meum, la-  
chrymis meis stratum meum rigabo.  
Turbatus est à furore oculus meus,  
inveteravi inter omnes inimicos  
meos. Discedite a me, omnes qui

FABLES  
DE J.-P. CLARIS  
DE FLORIAN

AVEC UNE PRÉFACE

PAR

HONORÉ BONHOMME

*Dessins d'Émile Adan*

GRAVÉS A L'EAU-FORTE PAR LE RAT



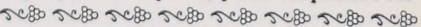
PARIS

LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES

Rue Saint-Honoré, 338

M DCCC LXXXVI

266. TYPOGRAPHIE ELZÉVIRIENNE. — 1874. Frontispice de l'édition Jouaust.

**D**Après 1870, la librairie continuant d'exploiter la vogue dont jouissaient toujours les types elzéviens, édite des collections d'ouvrages pour bibliophiles, parmi lesquelles l'édition Jouaust occupe une place de premier plan. 





## FABLES DE FLORIAN

## LIVRE PREMIER

## I

## LA FABLE ET LA VÉRITÉ

**L**A Vérité toute nue  
 Sortit un jour de son puits.  
 Ses attraits par le temps étoient un peu détruits,  
 Jeune et vieux fuyoient à sa vue  
 La pauvre Vérité restoit là morfondue,  
 Sans trouver un asile où pouvoir habiter  
 A ses yeux vient se présenter  
 La Fable richement vêtue,  
 Portant plumes et diamants,

267. TYPOGRAPHIE ELZÉVIRIENNE. — 1874. Titre de départ de l'édition Jouaust.

**D** Par le format et la tenue typographique, les volumes de cette collection revêtent l'aspect des célèbres éditions hollandaises et constituent en tous leurs détails une chose minutieusement étudiée et d'une élégante mise au point.

GEORGES NICOLAS

## Brins d'OEuvre

— POÉSIES OUVRIÈRES —



PARIS














ALPHONSE LEMERRE, EDITEUR

23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

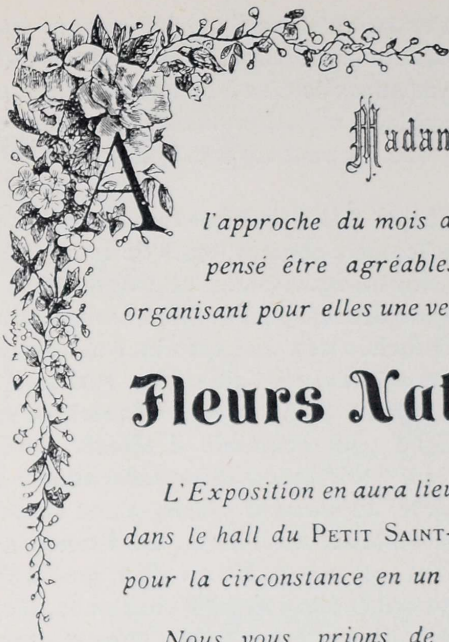
NEW YORK, 1127 BROADWAY

M DCCC XCVI

268. TYPOGRAPHIE ELZÉVIRIENNE. — 1886. Frontispice de l'édition Lemerre.

**D** Vers 1880, l'éditeur Lemerre acquiert de l'imprimeur lyonnais Perrin des matrices ayant servi, en 1846, à la résurrection du type elzévirien; elles lui permettent d'édifier sa splendide collection.             





Madame

*L'approche du mois de Mai, nous avons  
pensé être agréables à nos clientes en  
organisant pour elles une vente toute spéciale de*

## Fleurs Naturelles

*L'Exposition en aura lieu le LUNDI 26 AVRIL,  
dans le hall du PETIT SAINT-THOMAS transformé  
pour la circonstance en un véritable jardin.*


*Nous vous prions de bien vouloir nous  
honorer de votre visite et d'agréer, Madame, nos  
respectueuses salutations.*

JOLIVARD, VILLAIN ET C<sup>ie</sup>

*Propriétaires du PETIT SAINT-THOMAS*

Paris, le 22 Avril 1880.

269. LES DÉBUTS DU MATÉRIEL DE PUBLICITÉ. — 1880. Circulaire de style romantique établie par Motteroz.

**M**ais voici qu'en plus du Livre sous toutes ses formes et de la presse quotidienne, la typographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit son concours sollicité par une nouvelle venue : la Publicité, exigeant un matériel approprié auquel elle assigne comme but de « frapper le regard » et de « maintenir l'attention ». Il y est pourvu tout d'abord avec des bribes de l'ancien décor romantique et l'innovation de la ligne vedette, dans lesquels se complait l'ex-conducteur Motteroz, devenu chef d'un établissement d'imprimerie rue du Dragon. 

chambre, fait que bientôt entre en ligne l'ouvrier-patron, transformation d'où naît le compositeur-minerviste. C'est donc presque du jour au lendemain une importante clientèle à servir, de nouveaux bras à alimenter. L'industrie française n'y est malheureusement pas préparée; prise au dépourvu, elle n'y peut suffire. ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

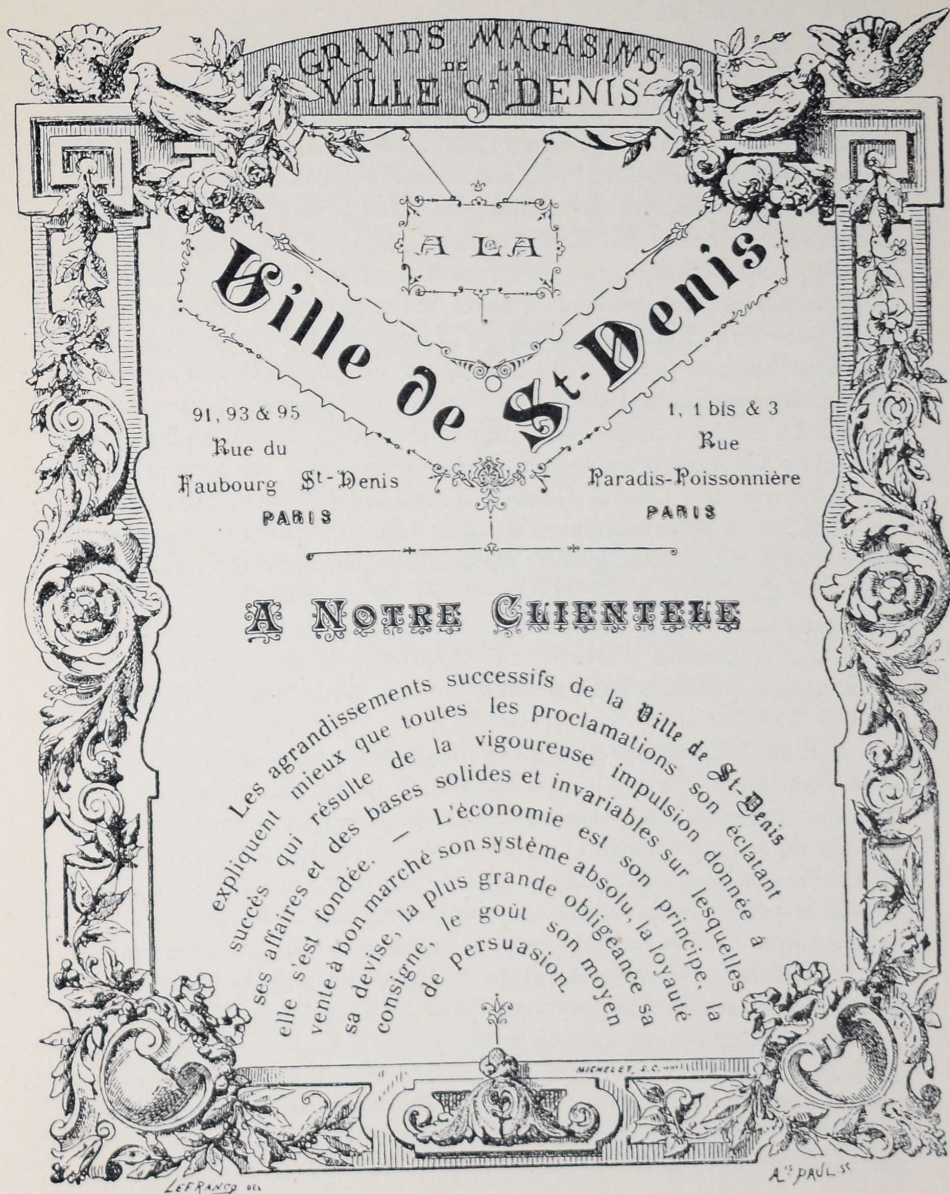
**L'**IMPORTATION ÉTRANGÈRE. ☞ Mais tous les pays ne sont pas restés autant que le nôtre contempteurs de leurs traditions surannées. Notre gloire a suscité des rivaux. Les progrès de la mécanique, l'extension des moyens de transport et de communication, ont créé au commerce des débouchés tels, que certaines nations ont pu se lancer dans une fabrication intense à l'aide d'un outillage multiplié. Dans ce nombre comptent l'Angleterre, l'Amérique et tout particulièrement l'Allemagne, qui redouble d'efforts après nos désastres : toutes se trouvent avoir pris une notable avance et déployé une activité qui les dote, au moment précis, d'une surproduction ne demandant qu'à se déverser au dehors. La France devient donc un champ d'écoulement tout trouvé. Et, en effet, quand l'étranger a connaissance du vaste marché qui s'ouvre chez nous, il se hâte — l'Allemagne surtout fait diligence — pour l'approvisionner et l'accaparer. Rappelons-nous la méthode d'infiltration ? Elle fut simple et logique. Le dépositaire de machines se fit en même temps l'entrepositaire de caractères et d'ornements de même provenance, présentés en des spécimens d'un luxe nouveau, constitués en vue de séduire et de guider le technicien dans ses applications; et l'on put effectuer ainsi, d'un bloc, la vente de matériels complets d'imprimerie avec tous leurs accessoires. ☐

**L**ES PROCÉDÉS PHOTOMÉCANIQUES ET L'ÉDITION DE LUXE. ☞ D'un autre côté, c'était l'éclosion simultanée des procédés photomécaniques transformant les modes d'illustration et permettant, dans des conditions merveilleuses de vérité, le transport

**270.** LES DÉBUTS DU MATÉRIEL DE PUBLI-  
CITÉ. — 1880. Titre de l'un des premiers  
catalogues des magasins de nouveautés.

**D'**C'est, en effet, à Claude Motteroz qu'échoit l'honneur de créer le type original du catalogue pour magasins de nouveautés, en établissant des maquettes pour le « Printemps », la « Ville de Saint-Denis » et le « Petit Saint-Thomas »; à lui donc tout le mérite des recherches d'originalité, où il se dépensa et dont il triompha, comme toujours, en dégageant et en affirmant sa personnalité de précurseur. ☞





GRANDS MAGASINS  
DE LA  
VILLE DE ST-DENIS

ALA

**Ville de St-Denis**

91, 93 & 95 Rue du Haubourg St-Denis PARIS

1, 1 bis & 3 Rue Paradis-Poissonnière PARIS

**A NOTRE CLIENTELE**

Les agrandissements successifs de la Ville de St-Denis expliquent mieux que toutes les proclamations son éclatant succès qui résulte de la vigoureuse impulsion donnée à ses affaires et des bases solides et invariables sur lesquelles elle s'est fondée. — L'économie est son principe, la vente à bon marché son système absolu, la loyauté sa devise, la plus grande obligeance sa consigne, le goût son moyen de persuasion.

LEFRANÇOIS DEL.

MICHELET, S.C. 111111

A. 13 PAUL 55

de l'art pictural sur le vélin des éditions, avec le concours direct des artistes eux-mêmes ; période des plus actives et des plus productrices, où l'art du Livre voyait surgir des apôtres fervents. Tout d'abord, on sacrifie à la vogue elzévirienne, qui trouve un nouvel aliment dans les éditions Jouaust et Lemerre (266 à 268), illustrées d'eaux-fortes et de gravures sur acier. Puis la maison Hachette cherche à s'affranchir des types elzévir en publiant les *Saints Évangiles*, de Bida, avec un caractère dessiné par Rossignieux et gravé par Viel-Cazal. Et voici, en 1877, chez Charpentier, les premiers essais de reproductions de dessins par la photogravure, d'après les compositions d'A. de Neuville, pour l'ouvrage de Quatrelles : *Acoups de fusil*. Un peu plus tard, en 1879, Decaux fait paraître le *Drapeau*, de Jules Claretie, avec des illustrations également de A. de Neuville, reproduites par procédé Gillot. La couleur intervient à son tour avec 4 chromotypographies d'Eugène Grasset pour *le Petit Nab* (1882) ; avec les aquarelles de A. Poirson pour *le Conte de l'Archer*, d'Armand Silvestre, chez Lahure, en 1883 ; mais principalement dans une œuvre de début qui est restée comme la perfection du genre : les célèbres planches de Grasset pour *l'Histoire des quatre fils Aymon*, en 1883, le chef-d'œuvre de Gillot. Finalement, les trois couleurs firent leur apparition en librairie avec les douze aquarelles d'Orazi pour les *Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux*, publiées par Firmin-Didot en 1899. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

**L**E PAPIER COUCHÉ. La similigravure, c'est-à-dire la reproduction photographique sur zinc à l'aide d'une trame à quadrillage, provoqua la recherche d'un papier apte à recevoir l'empreinte de ces à-plats striés ; on en trouva la solution dans une couche de kaolin dont on enduit une feuille de support ; et cette fabrication donne le *papier couché*, si discuté comme aspect, résistance et autres inconvénients, mais indispensable à l'impression des clichés tramés sur les presses actuelles. Ainsi qu'on le verra dans les notices spéciales aux procédés d'impression, l'idée de la trame photographique fut l'aboutissant de l'usage des *papiers préparés* de Gillot, des *fonds à grain de résine*, ainsi que du mélange des différents procédés photo-mécaniques dont l'initiateur près des artistes illustrateurs fut Claude Motteroz, le grand metteur en œuvre également des catalogues de magasins de nouveautés et de librairie, vers 1880 (269 à 273). □ □



J. HETZEL et Cie

2

ÉTRENNES 1889

Couronné par l'Académie

✱

*Journal* <sup>illustré</sup>  
de toute la **Famille**

Vingt-cinquième année

✱

# Magasin d'Education

et de

## Récréation

Fondé par P.-J. STAHL en 1864  
et

SEMAINE DES ENFANTS

réunis et dirigés par

# J. Verne • J. Hetzel • J. Mace






En préparation pour 1889

JULES VERNE	—	Famille sans nom.
ANDRE LAURIE	—	Mémoires d'un Collégien russe.
E. LEGOUVÉ	—	Une Elève de seize ans.
J. LERMONT	—	L'Ainée.
GENNEVRAÏE	—	Marchand d'Allumettes.
M. GÉNIN	—	Pain-d'Épice.
CARTERON	—	Étude des Beaux-Arts.
		Etc., etc

*Nombreuses Variétés*

Par F. DUPIN DE SAINT-ANDRÉ, B. VADIER, T. BENTZON, M. BERTIN, etc.

271. LES IMPRIMÉS DE PUBLICITÉ. — 1889. Page d'un catalogue de livres d'étrennes de la maison J. Hetzel.

**D** Les procédés d'illustration rapides et économiques ont fait surgir le « Livre d'étrennes ». C'est dans ces catalogues spéciaux que Motteroz ose ses vedettes originales et multiplie ses amalgames de caractères de toutes familles. Il en tire des effets dont la publicité étrangère s'empare pour nous les retourner comme étant de son cru.     

**L**A PUBLICITÉ. ¶ Dans ce genre d'actualité, où tout est à créer, l'effort de Motteroz — dont l'atelier typographique, rue du Dragon, date de 1872 — se fait des plus efficaces pour contrebalancer les effets de la vague d'exotisme qui menace alors de nous submerger. Non seulement cet habile praticien sait s'affranchir des modes et du matériel importés et donner à ses productions une originalité propre, mais c'est à lui, sans conteste, que nous devons la création du type précurseur des vedettes anglaises et américaines — qui nous revinrent du moins comme telles — et qu'il obtint par des coupes d'initiales à lui, ornées de vignettes à lui, mélangées aux divers corps d'un caractère de labeur à lui, avec un choix de fantaisies et d'écritures dans des accolements également bien à lui. ☐ ☐ ☐

**L**A TYPOGRAPHIE PARISIENNE EN 1880. ¶ C'est le moment (1880) que choisit le Cercle de la Librairie, fondé en 1847, pour organiser sa première exposition comprenant, en dehors d'une partie rétrospective allant des origines de l'Imprimerie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les publications faites depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1878 en livres, gravures, lithographies, chromolithographies, spécimens de produits de fonderie en caractères, de papeterie et de reliures de luxe et de commerce. L'exécution du catalogue, répartie entre les principaux établissements parisiens, constitue le spécimen le plus concluant qui se puisse consulter pour juger de la typographie de l'époque et pour les comparaisons qu'il permet d'établir. Il se présente comme l'inventaire authentique du matériel français et de son mode d'emploi à l'instant de sa rénovation par le mouvement d'art que va déterminer, dans l'exécution du Livre, l'action des procédés photo-chimiques, lesquels ne figurent encore ici que par une épreuve du procédé Goupil et l'une des premières planches au grain de résine de Gillot. Il faut bien en convenir, dans ce catalogue, les pages de Motteroz éclipsent déjà tout ce qui les entoure. C'est, en effet, l'œuvre de ce technicien qui se constitue le champion victorieux des éléments français contre les ornements et

272. LES IMPRIMÉS DE PUBLICITÉ. — Page d'un catalogue de livres d'étrennes de la maison Quantin.

**D**Appelé à la direction des Imprimeries-Librairies réunies, Motteroz y continue son art avec une maîtrise devant laquelle toute rivalité doit s'incliner. La présente page, entre autres, est une merveilleuse traduction de textes dans des décors parfaitement appropriés. ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

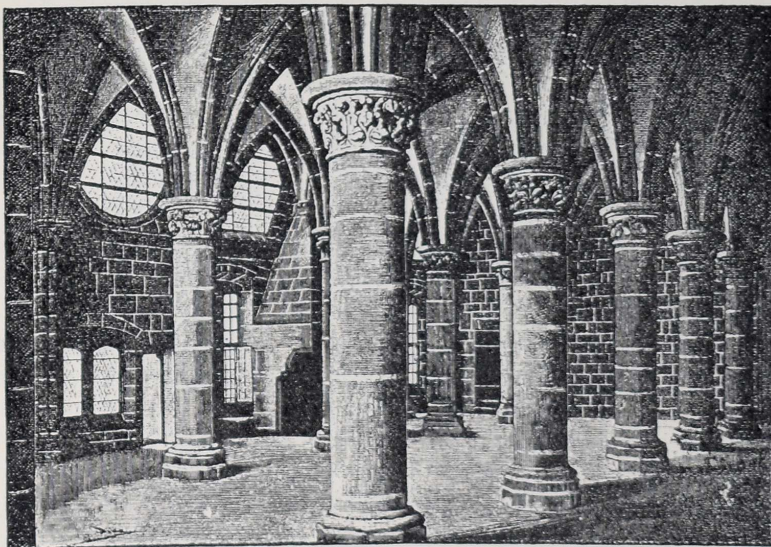


# L'ART GOTHIQUE

**Louis GONSE**

MEMBRE DU CONSEIL SUPÉRIEUR DES BEAUX-ARTS  
Redacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*

Ouvrage honoré du **PRIX MARCELIN-GUÉRIN** par l'Académie française



SALLE DES CHEVALIERS, A L'ABBAYE DU MONT SAINT-MICHEL.

Un splendide volume grand in-4° colombier de 488 pages, contenant : 28 planches hors texte, savoir : 6 aquarelles typographiques, par M. Hugard, 2 chromolithographies, 12 héliogravures, 4 eaux-fortes, par MM. Gaujean, Henry Guérard et Paul Laurent, 4 planches typographiques en noir, et 224 gravures dans le texte reproduisant les magnifiques dessins de M. Boudier exécutés avec un talent hors ligne et une merveilleuse entente de la vérité pittoresque, du style et de l'effet.

## ÉTRANGE RESTREINT

PRIX de l'ouvrage, dans un cartonnage artistique, tiré en couleur et or. . . . . 100 fr. + 25 exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon. . . . . 250 fr.

DEUX  
VOLUMES

## L'ART JAPONAIS

Deux Magnifiques  
Volumes in-folio  
(ÉPUISÉS)

## La Renaissance en France

Par **Léon PALUSTRE**

Directeur honoraire de la  
Société Française d'Archéologie

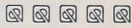
Illustrations sous la direction de **Eugène SADOUX**.


### La Renaissance dans le Nord

Deux magnifiques volumes formant ensemble 600 pages et comprenant plus de 200 gravures. — Brochés . . . . . 250 fr.  
Cartonnés, avec fers artistiques. . . . . 275 fr.

### La Renaissance dans l'Ouest

Un magnifique volume comprenant une centaine de planches à l'eau-forte. — Broché. . . . . 125 fr. +  
Cartonné . . . . . 137 fr. 50

caractères de toutes factures et de tous styles dont l'étranger nous inonde et dont nous allons faire sommairement le relevé. 


**L**E MATÉRIEL ÉTRANGER.  C'est d'abord un décor (lettrines et ornements en deux couleurs) imité des enluminures gothiques (274) avec lequel il fut du meilleur ton de composer faire-

## CATALOGUE

# L. HÉBERT


Libraire-Éditeur

Rue Perronet, 7  
PARIS

part de mariage et de naissance, menus, cartes et carnets de bal, titres de programmes, etc.  A ce décor gothique, et sans doute sous l'influence dominante de la typographie elzévirienne, succédèrent d'abondantes collections de vignettes et ornements renaissance (275) sur toutes les forces de corps et en vue d'encadrements de toutes dimensions, avec usage de caractères *ad hoc*, du type jensoniennes et gothiques (276-277). Cette décoration comporte des filets de séparation entre chaque motif ou bande de vignettes; c'est par ces filets, du reste, que s'obtiennent les lignes architecturales des

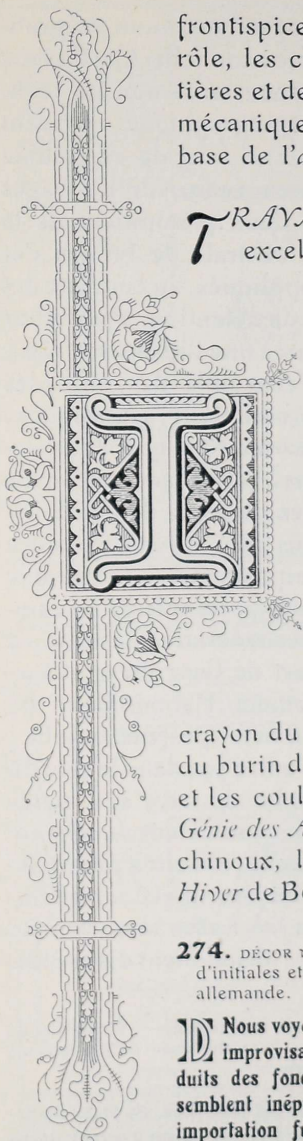
1<sup>er</sup> Mai 1889

**273.** LES IMPRIMÉS DE PUBLICITÉ. — 1889. Premier essai de titre en jeté de groupes. Spécimen du caractère Motteroz.

**M** Ainsi qu'il l'avait fait pour le commerce de la nouveauté et les livres d'étrennes, Motteroz innove, pour les catalogues courants de librairie, d'originales dispositions, des jetés de texte, par exemple, qui devaient conduire à l'affranchissement de la justification séculaire du titre à axe central. 



frontispices où l'on excelle à les présenter. Et pour ce rôle, les classiques filets maigres, demi-gras, à gouttières et de cadres ne suffisent plus : des combinaisons mécaniques aboutissent à la fabrication de filets gravés, base de l'art de la coupe des filets. □□□□□□□□



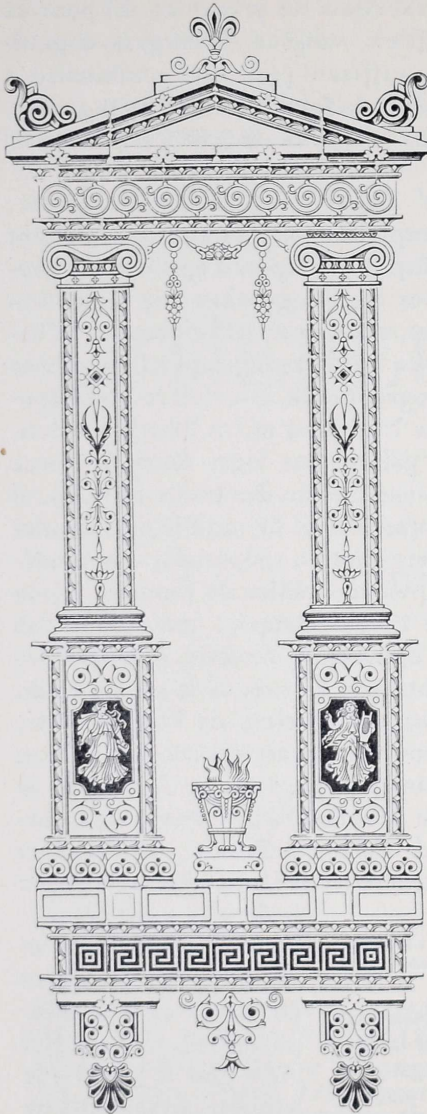
**T**RAVAX EN FILETS. ☞ Cette nouveauté, excellemment exploitée par l'industrie étrangère en de multiples exemples d'application, provoque chez les typographes une émulation si vive que, dans une sorte de course à l'habileté, on va un moment jusqu'à faire dévier le sens typographique. On croit revivre l'époque où les Monpied et les Moulinet étonnaient la galerie par leurs tours de force dans la consolidation des bouts de filets, et l'idéal professionnel ne semble plus résider dans l'interprétation rationnelle d'un matériel fixe, pièces mobiles de fonderie à juxtaposition typo-métrique, mais dans des œuvres d'apparence dessinées, comparables à celles obtenues à l'aide de la plume ou du

crayon du lithographe, de la pointe de l'aquafortiste, du burin du graveur sur bois, ou encore avec le pinceau et les couleurs du peintre paysagiste. Le *Laocoon* et le *Génie des Arts* de Sixte Albert (279), le *Moulin* de Courchinoux, les *Armes de Paris* de Breton, les *Alpes en Hiver* de Böhy, les *Japonaiseries* de Lanier fils, et la forme

maîtresse entre toutes : cette monumentale présentation des caractères étrangers de A. Lanier père (278), sont en effet bien plus le fait d'une habileté personnelle de graveur, de sculpteur, de ciseleur, qu'elles ne

274. DÉCOR MOYEN AGE. — Collection d'initiales et vignettes de provenance allemande.

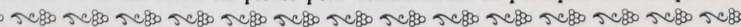
**D**e Nous voyons bientôt s'ajouter aux improvisations françaises les produits des fonderies d'Allemagne, qui semblent inépuisables. Leur première importation fut ce décor gothique en deux couleurs dont s'empara la papeterie et qu'utilisa le bilboquet, mais qui n'eut qu'un règne assez éphémère. ☞



prouvent un summum de pratique professionnelle. Ces travaux de patience, mais non de technique typographique, peuvent se placer au rang de ce volume exposé en 1900, sur les pages duquel deux prisonniers de la maison centrale de Nîmes s'étaient appliqués, au cours de dix années de détention, à pasticher à la plume une illustration résumant l'ensemble des procédés de reproductions graphiques. Toute admiration que nous accordions à l'effort accompli dans ces tours de force de spécialistes, nous ne pouvons admettre ces compositions — ainsi que certains le prétendirent — comme une consécration de pratique dans l'art de Gutenberg et surtout comme l'aboutissant de l'instruction professionnelle ; car il n'entre pas dans le rôle du typographe de *créer* son matériel, mais seulement de *disposer* celui que le fondeur a pour mission de lui fournir et dont la *création* et la *fabrication* ressortent de divisions absolument distinctes.

**275.** DÉCOR RENAISSANCE. — Collection de vignettes à combinaison de provenance allemande.

**D** Puis, sans transition, on passe du gothique à la renaissance avec des stocks

de vignettes-bordures et des séries de pièces pour combinaisons de portiques et bilboquets de fantaisie. 





SCIENCES — POTERIES

Spécialité de Haïences d'Art

**E. Bonnemain**

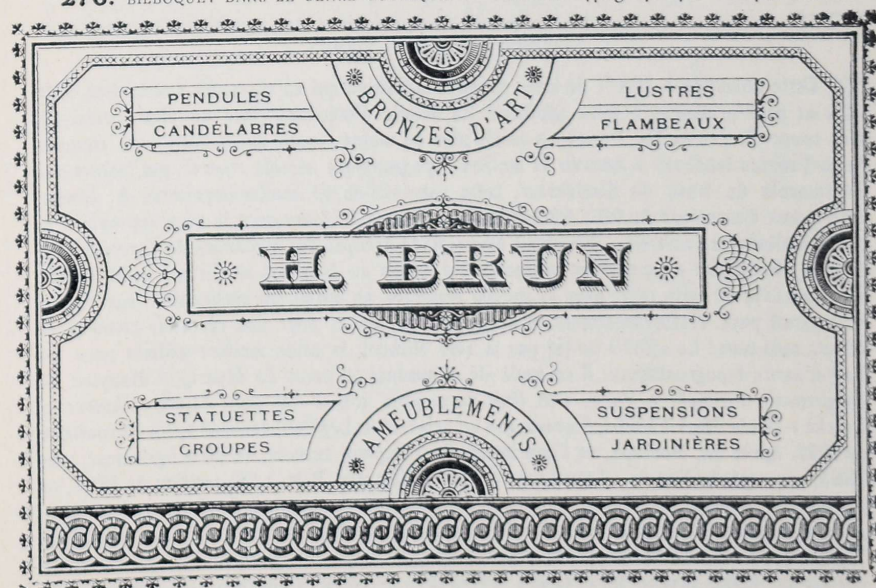
Rue Duguesclin

Reproduction des Anciennes Fabriques par  
les Anciens Procédés. Poteries Fines.

Pièces Artistiques de tout Style.

LYON

276. BILBOQUET DANS LE GENRE GOTHIQUE. — Matériel typographique d'importation.



PENDULES  
CANDÉLABRES

BRONZES D'ART

LUSTRES  
FLAMBEAUX

**H. BRUN**

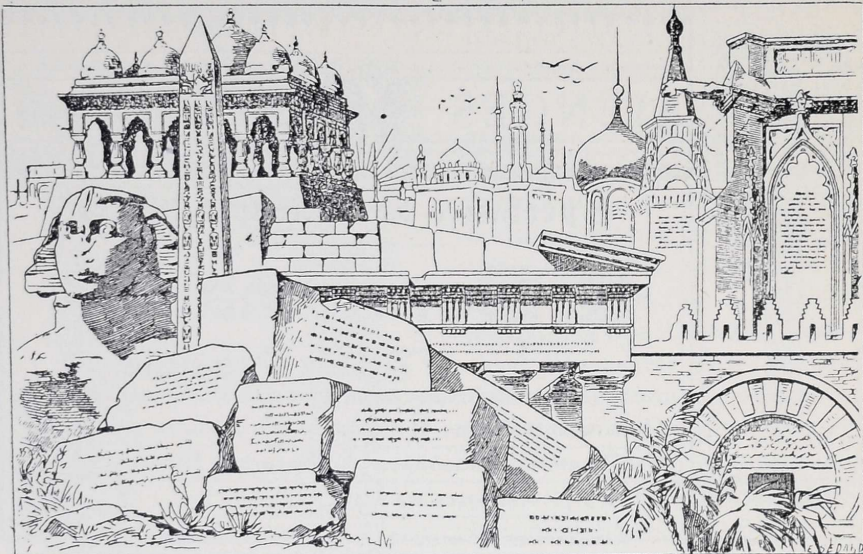
STATUETTES  
GROUPES

AMEUBLEMENTS





SUSPENSIONS  
JARDINIÈRES

277. BILBOQUET DANS LE GENRE RENAISSANCE. — Matériel typographique d'importation.

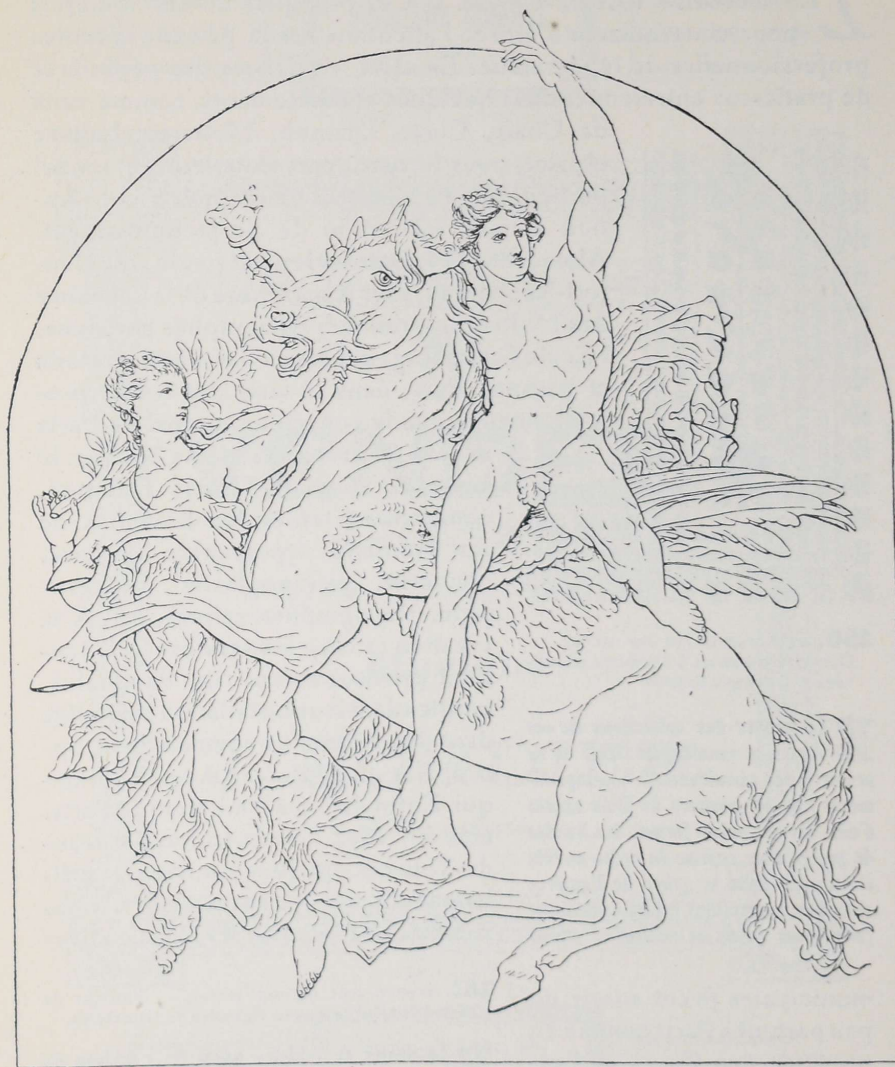





278. RÉDUCTION D'UN TRAVAIL EN FILETS. — Présentation des caractères étrangers de l'imprimerie de M. A. Lanier.

**D** Cette réduction à 108<sup>m</sup> de large d'une composition qui en comporte exactement 920, ne peut prétendre à faire apprécier les détails d'exécution; tout au plus permet-elle d'en concevoir l'ensemble. Parmi les essais plus ou moins réussis qui pendant une cinquantaine d'années tendirent à asservir la matière typographique au rôle réservé par nature aux instruments de tracé du dessinateur, cette composition du maître-imprimeur A. Lanier, établie aux dimensions de 90 × 60 centimètres, nous a toujours paru la plus appropriée de ces exécutions de fantaisie. L'idée était heureuse de grouper des spécimens de l'architecture-type de chacun des pays dont on présentait les signes du langage; et s'il n'y avait eu que des tentatives de cette sorte avec de pareils résultats, on aurait pu reconnaître que l'effort se trouvait payé. Malheureusement ce ne fut pas le cas, et pour une réussite, combien de choses sans nom! Le « filet » ne fut pas le seul élément, la seule matière utilisés pour ces hors-d'œuvre typographiques; il en avait été cependant le point de départ, et Monpied, de l'imprimerie Perraud, à Paris, s'en était servi pour traiter les deux sujets « l'Amour et Psyché » et « la Mort d'Abel », travaux qui lui valurent la Légion d'honneur après l'Exposition de 1855. Après lui, Moulinet, de l'imprimerie Paul Dupont, exécuta, en filets également, vers 1863, une reproduction du « Gutenberg » de David d'Angers. Puis, à l'Exposition de 1867, un typographe viennois, Carl Fassol, montra un « Gutenberg » en « points ». Celui qui voudrait juger de la diversité de ces productions en retrouverait bon nombre dans la collection du « Siècle Typographique », charmante petite revue technique mensuelle publiée à la fin du siècle dernier par Junius-Joyeux, qui en était à la fois le compositeur, l'imprimeur et l'éditeur. Enfin, nous avons vu jusqu'à la linotype s'essayer dans ce genre de virtuosité.    





279. RÉDUCTION D'UN TRAVAIL EN FILETS. — Le *Génie des Arts*, d'Antonin Mercié, par Sixte Albert.

Avec la forme de Lanier, celle du « *Génie des Arts* », de Sixte Albert, compte parmi les meilleures. Ce typographe parisien exécuta aussi un « *Laocoon* » en filets contournés. 

**L**ES ÉCOLES TECHNIQUES. Ces pratiques eurent toutefois pour conséquence d'attirer l'attention sur la pénurie d'écoles professionnelles de typographie. En effet, en dehors des pépinières de praticiens entretenues dans quelques établissements, comme ceux



**280.** TYPOGRAPHIE FIN XIX<sup>e</sup> SIÈCLE. — Décor renaissance à bordures combinées et à compartiments.

**L**e propre des collections de ces vignettes renaissance était de se prêter à des encadrements à compartiments avec le concours de filets azurés d'œils divers; puis à former des bandes de marge avec reprise du cadre en tête et en pied, dans le genre de l'amorce ci-dessus, permettant à l'impression de faire jouer fonds et couleurs. ¶

municipales firent surgir un peu partout à Paris comme en province des Cours et Cercles d'Études professionnels prouvant un besoin réel et des aspirations à s'instruire.

de Chaix, Claye, Quantin, Motteroz, Lahure et Blot, pour le recrutement de leur personnel particulier, il n'existait dans notre corporation aucune institution de perfectionnement. Alors (1886) M. Gabriel Jousset fonde, rue Dénfert-Rochereau, sous le patronage de la Chambre des Maîtres Imprimeurs typographes parisiens, l'École Gutenberg, qui reçoit des élèves gratuits et payants. Puis, dans la série des écoles professionnelles que le conseil municipal de Paris

décide de créer à la même époque, le Livre est doté de l'École Estienne, comprenant toutes les branches de son industrie : typographie, gravure, clicherie, galvanoplastie, lithographie, photographie, reliure, etc. A sa création (1889), ses services fonctionnent provisoirement rue Vauquelin, en attendant leur installation définitive dans les bâtiments spécialement appropriés du boulevard Auguste-Blanchi. Enfin, Lyon, à l'imitation de Paris, crée en 1894 l'école technique Jean-de-Tournes, qui fonctionna assez brillamment jusqu'en 1914, mais n'a pas survécu à la Guerre. ¶ Ces initiatives

**281.** TYPOGRAPHIE FIN XIX<sup>e</sup> SIÈCLE. — Pastiche de décor renaissance avec vignettes de tous styles.

**L**e dessin de « filet » passe du « tableau de cheval » dans les compositions typographiques. Il sert ici, dans un exemple des plus typiques, à combiner un décor renaissance avec des vignettes en majorité Premier Empire! ¶



CHANT

Collection Baudoux

PARIS

14, BOULEVARD HAUSMANN, 14

PIANO

LES MAÎTRES FRANÇAIS



# VENDÉE!

OPÉRA EN 3 ACTES

Paroles d'HENRI MOREAU

*Musique*

DE

J. BORDIER

(d'Angers).

Parties d'Orchestre  
40 Fr.

PARTITION

CHANT ET PIANO

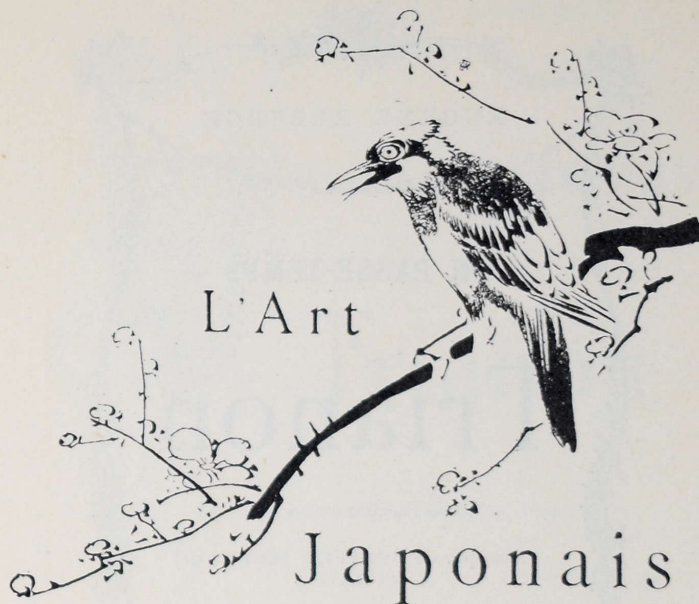
NET : 20 Fr.

Piano seul :  
10 Fr.



282. LE TITRE ILLUSTRÉ. — Titre formé d'une gravure avec réserves pour le texte, dessiné et gravé par l'illustrateur lui-même. Bois de A. Lepère.





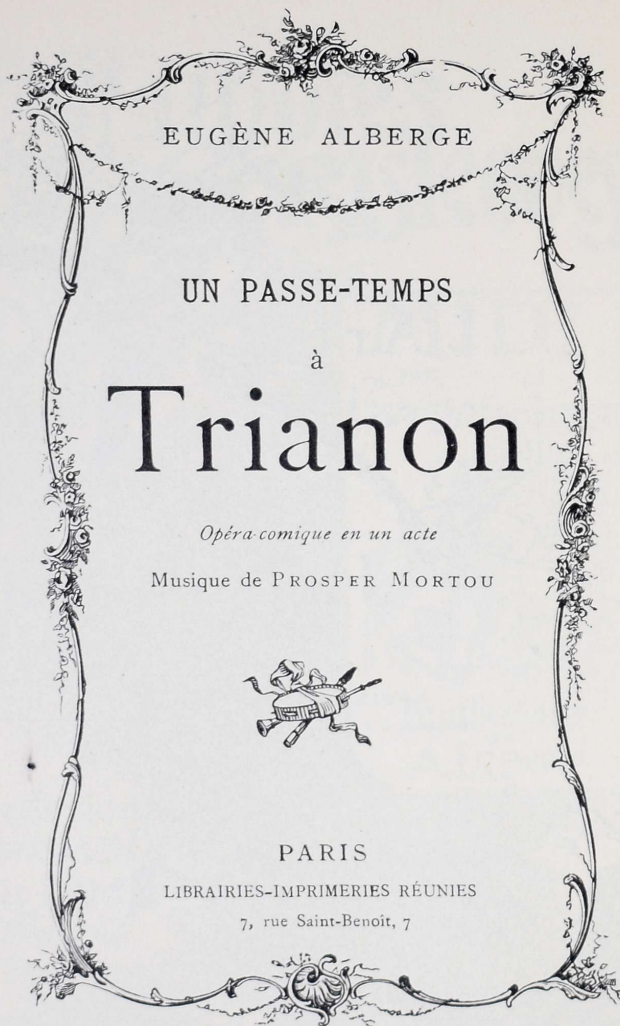
PAR

LOUIS GONSE


*Directeur de la Gazette des Beaux-Arts.*



283. LE TITRE ILLUSTRÉ. — Composition avec réserve passe-partout pour texte en mobile.  
Photogravure d'après dessin sur papier Gillot.



284. TYPOGRAPHIE DE TRANSITION. — Couverture de volume de style Louis XV.

**L**es audaces dont s'était autorisé le style de publicité envahissent les titres de style. Ici, ce qui nous frappe et ce que nous croyons intéressant de signaler, c'est l'introduction de la ligne principale en lettres bas de casse, d'emploi inconnu à cette place au XVIII<sup>e</sup> siècle. 



EUGÈNE ALBERGE



UN PASSE-TEMPS

à

Trianon

*Opéra-Comique en un acte*









Musique de PROSPER MORTOU

PARIS

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

285. TYPOGRAPHIE DE TRANSITION. — Frontispice du même ouvrage.

**D**... Et la « liberté » conduit immédiatement à ce formidable croc-en-jambe aux règles établies que constitue l'accolement d'une initiale ornée au texte d'un frontispice. Seul, Motteroz put oser cela à l'époque et le faire accepter ; mais depuis on est allé beaucoup plus loin et avec beaucoup moins d'élégance.        

**A**PPRÉCIATION DU RÔLE DU MATÉRIEL TYPOGRAPHIQUE DANS L'ÉDITION ET LA PUBLICITÉ DE L'ÉPOQUE. ¶ Revenant à la période décisive de 1880, nous voyons que le bilboquet vivait des fantaisies dont nous avons parlé et d'un matériel d'importation. La librairie d'édition, entièrement absorbée par l'expérimentation des procédés photomécaniques d'illustration, auxquels elle demandait la variation de ses effets, n'accordait au *mobile* typographique qu'un rôle secondaire; la publicité artistique, à son exemple, montrait également peu d'empressement pour le taping à l'œil des ornements exotiques, pas plus que pour les *combinaisons* répétées des vignettes nationales, manipulées de mille façons depuis près d'un siècle. On se rendra compte des salmigondis servis alors, sous l'impulsion de ces pratiques, en prenant par exemple le titre de partition *Vendée!* (281), exécuté vers 1884, dans lequel on s'est ingénié à pasticher le matériel renaissance d'importation (275, 280) avec des éléments décoratifs en usage en France depuis 1800. Car, à part le mascaron Charles IX, qui appartient aux séries de 1850, toutes les vignettes employées datent de l'époque Premier Empire. Si leur rôle, ici, est quelque peu accessoire, en ce sens que la forme, la coupe générale, se trouve surtout donnée par les lignes et le dessin des filets, il n'en est pas moins curieux d'arriver à cette constatation qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, chaque phase politique et sociale se composa typographiquement une physionomie distincte en adoptant une disposition particulière des mêmes pièces décoratives. ¶ Quoi qu'il en soit, une pression rénovatrice se déclenche soudain lors de la mise en pratique des procédés de reproductions héliographiques, avec le concours d'une élite de compétences dont l'action battit son plein en 1900; car, à l'exemple de ce qu'avait été à son aurore le siècle alors finissant, l'avènement du XX<sup>e</sup> devait marquer pour les arts graphiques le point de départ d'une ère nouvelle. ¶ En technique typographique, l'illustration des titres conduit, dans la disposition et la répartition de leur texte, à des libertés qui portent une sérieuse atteinte aux règles classiques de la disposition à axe central. Le jeté en groupes se développe par l'initiative et le goût des artistes illustrateurs; soit

286. L'ÉDITION D'ART A LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE. — Un titre de Pelletan.

**D** La réaction ne se fit pas attendre. Un autre maître vint rétablir le titre classique dans toute son impeccabilité et présider aux éditions de bibliophiles. ¶



JÉROME ET JEAN THARAUD

---

# L'AMI DE L'ORDRE

ÉPISODE DE LA COMMUNE

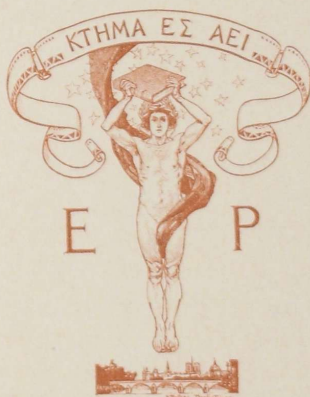
AVEC

*Quinze Illustrations de Daniel Vierge*

GRAVÉES PAR EUGÈNE FROMENT

★

Edition Originale

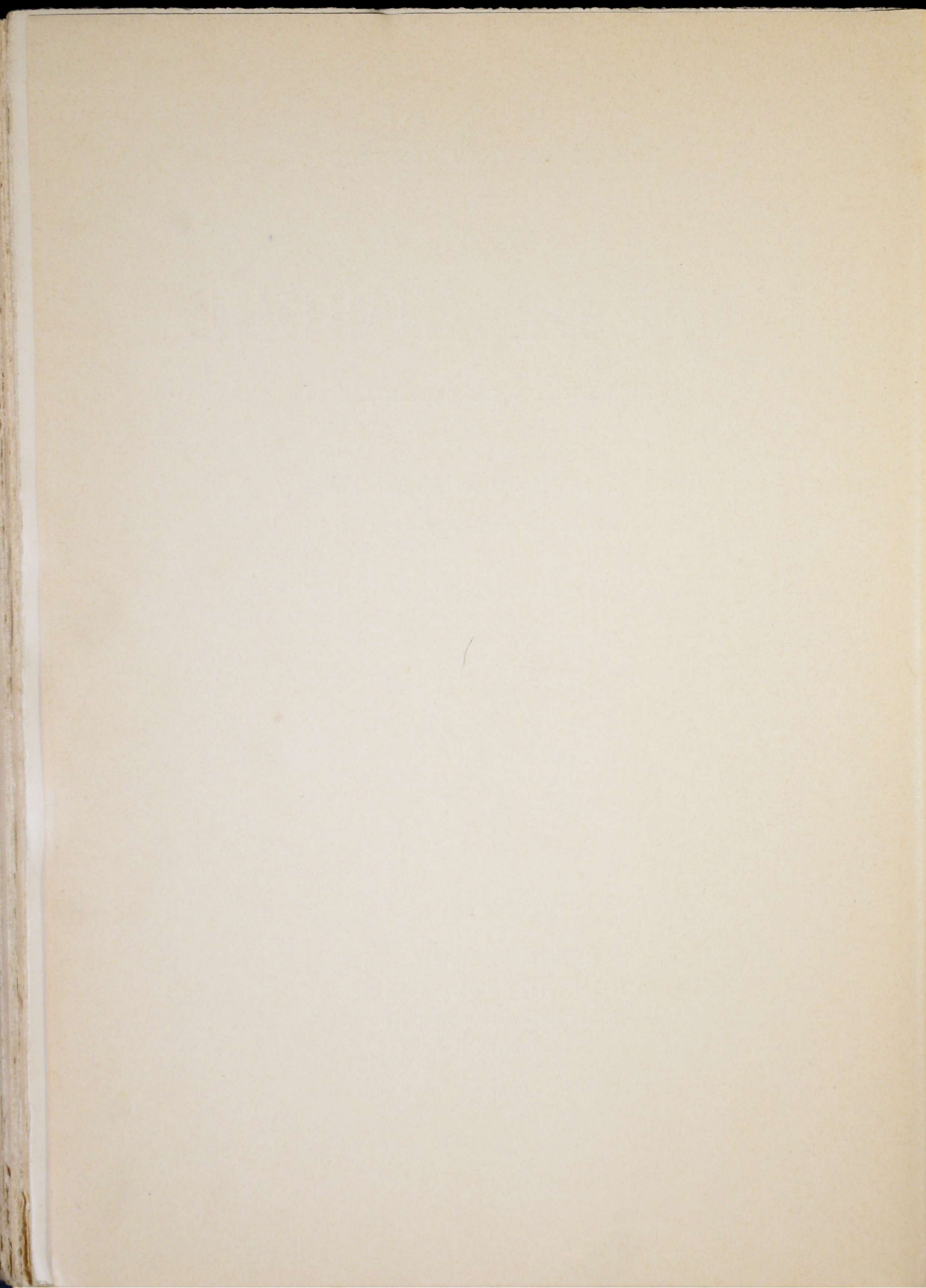


ÉDITIONS D'ART  
ÉDOUARD PELLETAN

125, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 125

PARIS

1905





❧ DINGLEY ❧

L'ILLUSTRE ÉCRIVAIN

ROMAN PAR JÉROME  
& JEAN THARAUD ❧

VINGT-CINQUIÈME ÉDITION



PARIS

ÉDITIONS D'ART

ÉDOUARD PELLETAN

125, Boulevard Saint-Germain, 125

1906

qu'ils se chargent eux-mêmes d'exécuter la lettre (282), soit qu'ils ménagent des réserves pour y loger les caractères mobiles (283). ¶



287. GRAVURE ORIGINALE. P.-E. Colin. Bois gravé pour *Les Philippe*, de J. Renard. — Edouard Pelletan, éditeur.

L'introduction dans un décor Louis XV d'une ligne vedette en bas de casse, comme se le permet Motteroz sur cette couverture d'*Un Passe-Temps à Trianon* (284), et, sur le frontispice du même,





287<sup>bis</sup>. GRAVURE ORIGINALE. P.-E. Colin. Bois gravé pour l'*Almanach du Bibliophile*  
« LA TERRE ». — Edouard Pelletan, éditeur.



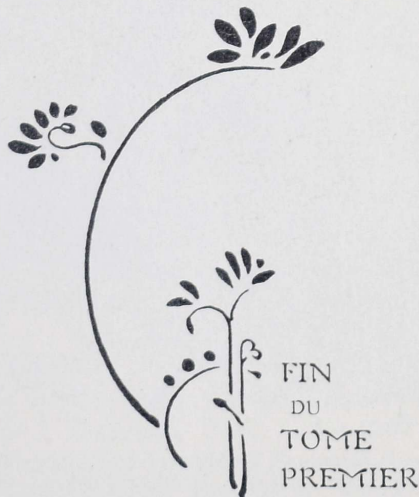




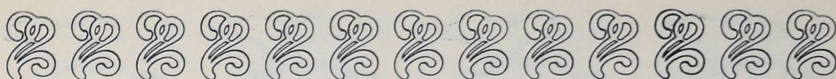
287<sup>ter</sup>. GRAVURE D'INTERPRÉTATION. Dessin de Dunki pour les *Contes à ma Sœur* d'Hégésippe Moreau. Gravure de Clément Bellenger. — Edouard Pelletan, éditeur.

**L**ES GRAVEURS A L'EAU-FORTE. ¶ Et parmi les aquafortistes les plus féconds : Abot, Boilvin, Boisson, Boulard fils, Champollion, Courtry, Dubouchet, Léopold Flameng, Foulquier, Gaujean, Géry-Bichard, Édouard Hédouin, Lalauze, Le Rat, Muller, Rudeaux, Ruet, Teyssonnier, etc. □

**C**ONCLUSION. ¶ Logiquement, cette énumération devrait se compléter de la liste des ateliers où s'opéra la mise en œuvre de cet apport collectif de l'édition sous toutes ses formes, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle ; mais, ainsi que nous l'avons déjà fait pressentir, elle y ferait double emploi avec le tableau qui réunira toutes les unités de l'Imprimerie française moderne. ¶ Nous arrêterons donc ici notre revue sommaire de la typographie du xix<sup>e</sup> siècle, en la faisant suivre de l'analyse de la *Lettre typographique* par familles, telles qu'elles se constituaient à la date de 1900, pour servir à l'étude des créations modernes.







# TABLE DES CHAPITRES



	Pages
PRÉFACE . . . . .	IX
INTRODUCTION . . . . .	XVII
LA LETTRE D'IMPRIMERIE. SA TECHNIQUE. . . . .	1



## ORIGINE & FORMATION DE LA LETTRE D'IMPRIMERIE Des Lettres Phéniciennes au Romain de Didot.

HISTORIQUE DE L'EMPATTEMENT. . . . .	8
--------------------------------------	---



## LA LETTRE MÉTALLIQUE DANS LE TITRE & LA PAGE DE TEXTE De l'époque des Manuscrits à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### CRÉATION DE LA LETTRE MÉTALLIQUE.

A. L'Œuvre de Mayence . . . . .	44
B. Constitution du Livre. Rapide mention de quelques points de détail . . . . .	84
C. L'Œuvre italienne et la Création de Nicolas Jenson. . . . .	100

### ÉVOLUTION DE LA LETTRE D'IMPRIMERIE.

A. L'Œuvre française de l'Époque Gothique . . . . .	112
B. L'Œuvre française de la Renaissance. . . . .	160
C. L'Œuvre française du XVIII <sup>e</sup> Siècle . . . . .	228
D. L'Œuvre française du XVIII <sup>e</sup> Siècle. . . . .	268
E. L'Œuvre française du XIX <sup>e</sup> Siècle. . . . .	330





IMPRIMÉ  
SUR PATE D'ALFA  
DES  
PAPETERIES BERGÈS













